Adolf Winds

Aus der Werkstätte des Schauspielers


Digitized by Google

452.

Meiner lieben Marianne,
zu fröhlichem Gebrauche, —
mit herzlichem Weihnachtsgruß,
—
Helene Bettelheim
24. XII. 1902.

Aus der Werkstätte des Schauspielers

Von

Adolf Winds

Königlich Sächsischer Hofschauspieler, Hochschullehrer am Königlichen Konservatorium in Dresden

Dresden 1903

Verlag von Erwin Haendcke

Inhalt.

Einleitung.

Dies Buch ist nicht allein für den angehenden Schauspieler, sondern auch für das Publikum bestimmt. Ohne im eigentlichen Sinn ein Lehrbuch zu sein — dafür fehlt ihm die Ausführlichkeit, — leuchtet es in alle Gebiete des schauspielerischen Schaffens und Wirkens hinein. Es wird dem Kunstjünger ein Wegweiser sein, ihm die Ziele stecken; dem Freund der Schauspielkunst aber will es eine Anregung bieten. Nicht seine Neugier, einen Blick hinter die Koulissen zu thun, soll befriedigt werden; es soll ihn überzeugen, welch' ernste Arbeit an die scheinbare Leichtigkeit des künstlerischen Schaffens gesetzt werden muß.

Jeder, der sich intensiv mit Kunst und Litteratur beschäftigt, hat in seinem Leben einen Moment, wo er glaubt, zum Theater gehen zu müssen. Die Anforderungen, welche der Beruf stellt, die Schwierigkeiten, welche er bietet, sind auf den folgenden Seiten klargelegt; sie sollen im gegebenen Fall die Prüfung erleichtern helfen, das Gewicht des Entschlusses dagegen deutlich machen.

Der Verfasser will sich als nichts anderes, durchaus nur als Beobachter erweisen, wozu ihm in einer fünfundzwanzigjährigen Bühnenthätigkeit die reichste Gelegenheit

geboten wurde. Seine Laufbahn hat ihn über Bühnen jeder Art geführt, über kleine und große Stadt-, Hof- und Residenztheater. Von der Sommerbühne in Anklam bis zum Burgtheater, dem er mehrere Jahre als Mitglied angehörte, ist ihm keine Art von theatralischer Kunstanstalt deutscher Zunge fremd geblieben.

Alle großen Erscheinungen dieses Zeitraumes hat er auf der Bühne und hinter der Bühne kennen gelernt; als dramatischer Lehrer sind ihm wertvolle Aufschlüsse geworden. Und so „die Großen belauernd, die Kleinen beachtend" sind die dabei gemachten Erfahrungen in dem Buch niedergelegt worden, als praktische Vorschule für eine Aesthetik der Schauspielkunst.

Dresden, September 1902.

Adolf Winds.



Das Publikum.

August Wilhelm Schlegel hielt im Winter des Jahres 1808 in Wien eine Reihe von Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, die große Beachtung fanden. In seiner zweiten Vorlesung sagte er folgendes:

„Bei der Wirkung auf eine versammelte Menge verdient ein Umstand erwogen zu werden, der von ganz besonderer Wichtigkeit ist. Im gewöhnlichen Umgange zeigen die Menschen einander nur ihre Außenseite; Mißtrauen und Gleichgültigkeit halten sie davon zurück, andere in ihr Inneres schauen zu lassen; und von dem, was unserem Herzen am nächsten liegt, mit einiger Rührung und Erschütterung zu sprechen, würde dem Ton der feinen Gesellschaft nicht angemessen sein. Der Volksredner und der dramatische Dichter finden das Mittel, diese Schranken konventioneller, durch die Sitte vorgeschriebener Zurückhaltung einzureißen. Indem sie ihre Zuhörer in so lebhafte Bewegung versetzen, daß die äußeren Zeichen davon unwillkürlich hervorbrechen, nimmt jeder an den Uebrigen die gleiche Rührung wahr, und so werden Menschen, die sich bisher fremd waren, plötzlich auf einen Augenblick zu Vertrauten. Die Thränen, welche der Redner oder

Schauspieldichter sie für einen verleumdeten Unschuldigen, für einen in den Tod gehenden Helden zu vergießen nötigt, befreunden, verbrüdern sie alle. Es ist unglaublich, welche verstärkende Kraft die sichtbare Gemeinschaft vieler für ein inniges Gefühl hat, das sich sonst gewöhnlich in die Einsamkeit zurückzieht oder nur in freundschaftlichster Zutraulichkeit offenbart. Wir fühlen uns stark unter so viel Mitgenossen und alle Gemüter fließen in einen großen und unwiderstehlichen Strom zusammen."

Schopenhauer würde sagen, in der versammelten Menge ist der Wille stärker, wie der Intellekt; heute würde man von suggestiver Wirkung sprechen; aber es bedarf weder der philosophischen noch der psychologischen Erläuterung. Schlegel hat das Wesen der Sache auf rein empirischem Wege vollkommen erklärt. In seiner Darlegung findet sich auch der Schlüssel für den Umstand, daß sich die Wirkung eines Theaterstückes nicht im voraus berechnen läßt, und die erfahrensten Dramaturgen sich darüber täuschen. Nicht nur das Stück selbst, sondern die Wahrnehmung der gleichen Rührung, der gleichen Freude ruft eine Uebereinstimmung der Empfindung wach und diese Uebereinstimmung ist es, die den Erfolg bringt. Denn wenn es an dem Stücke immer allein läge, so hätten doch nur die guten Stücke Erfolg, so aber sehen wir, daß auch schlechte Stücke Erfolg haben können, wenigstens für den Augenblick. Die verstärkende Kraft, welche die sichtbare Gemeinschaft vieler für ein inniges Gefühl zu Tage bringt, reißt eben die Widerstrebenden mit sich fort, und ihre persönliche Empfindung ist geneigt, in die allgemeine aufzugehen. Hinterher regt sich der

Widerspruch des Intellektes und daher kommt die Kritik so oft in die Lage, gegen einen Erfolg zu protestieren.

Wie weit sich diese Uebereinstimmung erzielen läßt, kann zum voraus nicht berechnet werden, da der kritisch veranlagte Zuschauer sich zunächst dagegen wehrt, nicht so leicht aus sich herauszulocken ist und gegen die Empfindsamen ein Uebergewicht bildet oder bilden kann. Auch setzt sich das Publikum aus verschiedenen geistigen Elementen zusammen. Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er etwas vorgehen sieht, der Gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz Ausgebildeten angenehm, sagt Goethe. Der ungebildete Mensch aus dem Volke bringt die Forderungen des Kindes, der Ueberbildete, Kulturmüde die Ansprüche des hohen Alters vor den Vorhang, sagt Otto Ludwig.

Außer dieser Verschiedenheit in der Zusammensetzung spielt aber auch noch die Stimmung des Publikums eine Rolle. Sie kann für einen Autor, für ein Stück, einen Darsteller voreingenommen sein, im günstigen, wie auch im ungünstigen Sinne. Daß ein Stück, ein Darsteller an jenem Ort gefällt, an einem andern mißfällt, kommt alle Tage vor und hat wohl noch seine besonderen Gründe. Daß ein sogenanntes „Premièren-Publikum“ eine Dichtung ablehnt, die bei einem aus anderen Elementen zusammengesetzten Publikum Erfolg hat, ist eine Erscheinung, die ebenso oft beobachtet werden kann und die lediglich aus den oben angegebenen Ursachen zu erklären ist. Dort war die Kritik stärker als die Hingabe, die Uebereinstimmung der Empfindung blieb aus, traf sich höchstens in der Schadenfreude; hier gab man sich der

Dichtung willig hin, übersah ihre Schwächen, die Uebereinstimmung fand statt und alle Gemüter flossen zusammen.

Auf Grund dieser Beobachtungen kann auch eine Redensart abgefertigt werden, die man vielfach zu hören bekommt: „Dieses Stück lese ich lieber, statt es anzusehen". Davon abstrahiert, daß mancher, der so spricht, das in Frage kommende Stück trotzdem nicht liest, aber schon gar nicht die Lektüre wiederholt, entgeht ihm ein großer Genuß, der nicht im Stücke liegt: sich mit seinem Empfinden in Uebereinstimmung zu befinden, mit dem Empfinden vieler und die daraus sich ergebende Freudigkeit des Gemüts. Aber noch einer weiteren Redensart ist damit auf den Leib zu rücken: „Ich mag kein Trauerspiel, das Leben bietet Trauerspiele genug, im Theater will ich mich aufheitern und lachen". Ohne gegen die gesunde Wirkung des Lachens ein Wort zu sagen, hieße es die komische Dichtung, sowie das Wesen eines jeden Kunstwerkes herabsetzen, wenn es zu weiter nichts, als so äußerlichen Zwecken dienen sollte. Was das Kunstwerk in seiner Wirkung anstrebt, ist gleichfalls in der Auseinandersetzung Schlegels enthalten; die Uebereinstimmung des Empfindens, die lebhafte, aus gleicher Ursache hervorgerufene Bewegung aller, die wenigstens für den Augenblick Gleichgesinnte und Vertraute macht. Die wohlthuende, verstärkende Kraft sichtbarer Gemeinschaft löst ein gewisses Glücksgefühl, ein Gefühl der Zufriedenheit bei dem einzelnen aus, das ihn für den Augenblick alles vergessen läßt, was ihn sonst an Sorgen und Gedanken bedrängen mag, und er ohne Rest aufgeht in der sinnlichen Wahrnehmung des Kunstwerks. Oder um es philosophisch auszudrücken:

das Erblicken der reinen Idee im Sinne Platos oder das Aussetzen des ewig begehrenden Willens im Sinne Schopenhauers. Gerade die Erschütterung, welche die Seele des Menschen durch die Kraft des großen Kunstwerkes erfährt, übt eine reinigende, in jedem Fall eine ableitende Wirkung aus, die heraushebt aus der Nichtigkeit des Alltagslebens, aus den Sorgen des Tages und dem Menschen gleichsam höhere Ziele wieder vor Augen stellt.

Wer die Trauerspiele des Lebens und die Trauerspiele der Dichtung auf eine Stufe stellt, bekennt damit, daß ihm das Wesen eines Kunstwerkes nicht aufgegangen ist. Alte und neue Aesthetiker, von Aristoteles, Lessing bis auf Hyppolit Taine, sie alle stimmen vollkommen in der Ansicht überein, daß die bloße Nachahmung der Natur und des Lebens an und für sich in keinem Falle ein Kunstwerk geben kann, denn, sagt Hyppolit Taine in seiner Philosophie der Kunst (1866 erschienen): „Wenn wirklich die genaue Nachahmung der Endzweck der Kunst wäre, wissen Sie, welches alsdann die beste Tragödie, die beste Komödie, das beste Schauspiel wäre? Die stenographischen Berichte über die Verhandlung vor den Assisen". Und Seite 34: „Durch die Uebertreibung einer buchstäblichen Nachahmung bringt es der Künstler dahin, nicht Vergnügen, sondern Widerwillen, häufig Ekel und zuweilen Schrecken zu erregen". Endlich faßt er Seite 55 seine Ansicht in folgende Worte zusammen: „Das Kunstwerk hat zum Zweck, irgend einen wesentlichen oder hervorstechenden Charakter, demgemäß irgend eine vorwiegende Idee, deutlicher und vollständiger darzuthun, als es die Gegenstände in der Wirklichkeit thun; sie erreicht dies

durch Anwendung eines Ganzen von miteinander verbundenen Teilen, deren Verhältnisse sie nach einem bestimmten Plan umändert".

Alle großen Künstler und Dichter, auch Schauspieler, sind von jeher bewußt oder unbewußt diesen Gesetzen gefolgt und bedarf es keiner Beispiele. So wird das in diesem Sinne geschaffene Kunstwerk die Seele des Publikums erschüttern, im andern Falle ihm oft Widerwillen erregen und die Redensart vom Trauerspiel, das man nicht auch noch auf der Bühne sehen mag, vollauf rechtfertigen.

Im Anschluß daran sei noch eine Bemerkung hierher gesetzt, die Alfred von Berger, als Professor der Wiener Universität, seinen Hörern gelegentlich in einer Vorlesung über Shakespeare einstreute. Shakespeare, führt er aus, sei in dem Begriff „Theater" aufgegangen, wie Mozart in dem Begriff „Musik". Was ist eigentlich „Theater"? „Ein Spiel. Es heißt auch so. Wie die Jugend die Phantasie zum Spielen verlieren kann, so der Erwachsene, sei er Zuschauer oder Dichter; in dessen Spiel kann Genialität und alles enthalten sein, es bleibt aber ein schönes Spiel der Einbildungskraft, darum hieße es das Theater amputieren, wenn es seines Amtes als Freudenbringer entsetzt wird und die Bretter sich in einen Katheder oder Lazarett verwandeln. So werden die Kinder ihre Bilderbücher abgeschmackt finden, wenn der Schulmeister zu deutlich durchguckt. Der Durchschnittsmensch will darum eine Phantasiewelt im Theater sehen, und nicht die, welche ihn umgiebt; diese Erscheinung erklärt oft die unbegreiflichsten Erfolge. Aber wessen Phantasie vertrocknet ist, vermag nicht mehr an dem Spiel Gefallen zu finden und

läßt entweder ausschließlich gedankliche Probleme auf sich wirken oder verliert sich lediglich im Materiellen."

So sehen wir auch, wie thatsächlich der größte Teil des Theaterpublikums sich aus der Jugend und den Frauen zusammensetzt, in welchen die lebendigen Elemente der Anteilnahme für das Spiel, die Phantasie sich in ihrer vollen Regsamkeit noch erhalten hat. Je phantasievoller ein Publikum, desto leichter wird es zufriedengestellt, aber auch leichter auf Irrwege zu locken sein. So zeigen sich neben den oft unbegreiflichen Erfolgen von Stücken auch solche von Schauspielern. Wie manchem von solchen „Lieblingen" muß der Kenner den Beifall versagen. Je naiver das Publikum, desto leichter ist es geneigt, Stücke und Darstellung zu verwechseln und die Mängel der letzteren zu übersehen. Aber nicht allein der Dichter vermag auf das Publikum eine erziehende Wirkung zu üben, auch in gewissem Sinn der Schauspieler, nur wird der letztere sich darin beschränken müssen auf eine Verfeinerung des Geschmacks abzuzielen. Der einzelne kann dies in geringem Maß, weit nachdrücklicher ein abgetöntes Ensemble. Laube weiß in seinen Schriften nicht genug von der Feinfühligkeit des alten Burgtheater-Publikums im zweiten Parterre zu erzählen. Daß sich diese Feinfühligkeit nur aus jahrelanger Schulung, durch eine Art Tradition, ergab, beweist uns die Erzählung des Schröderbiographen F. L. W. Meyer. Als Schröder im Burgtheater in der Rolle des Lear gastierte, zitterten seine Freunde für den Erfolg, weil der Schüler Schröders, Brockmann, die Rolle für Wien geschaffen hatte und als unübertrefflich galt. Sogar Fürst Kaunitz warnte Schröder vor dieser Darstellung; doch

Schröder entgegnete ihm mit Würde: Der Meister behält sich immer noch etwas vor. Als der Abend kam, war die Stimmung erst zurückhaltend, aber die Gewalt, die Schröder im dritten Akt zu entfalten wußte, riß alles hin und entfesselte tosenden Beifall. Im vierten Aufzug, in der Szene, wo der wahnwitzige Lear Glostern predigen will, hatte Brockmann immer den Stamm eines abgehauenen Baumes bestiegen und das wurde als gelungenes Theaterspiel gelobt. Schröder versuchte ihn zu besteigen, aber die Kräfte versagten ihm. „Ein Geschrei des Jubels drang durch das Haus", berichtet Meyer.

Welch ein Vertrautsein mit der Leistung eines Schauspielers setzt diese Erzählung voraus! Wie sehr mußte das Publikum der Schauspielkunst ergeben sein, daß ein solches Eindringen möglich war. In Zeiten starken Kunstempfindens hat immer das „wie" der Darstellung mehr interessiert, als das „was". Die griechischen Tragiker konnten vor ihrem Publikum immer die gleichen Stoffe behandeln und der Zuschauer interessierte sich am Vergleich; die Kunst, welche der Autor anwandte, stand ihm über dem stofflichen Interesse.

Freilich kann auch die Auslegung einer Spielnüance, auf eine falsche Fährte geraten. Böttiger in seiner „Entwicklung des Ifflandschen Spieles", ein Buch voll der feinsten Beobachtung über die Schauspielkunst, erzählt bei Gelegenheit einer der darin besprochenen Darstellungen: „Der aufgeknöpfte lockere Rock zeigt den aufgelösten, sorglosen Taugenichts an; wie ganz anders herausgeputzt und abgescheuert glänzt unser Mann, als er später in der Uniform erscheint". Iffland hatte aber den für diese

Rolle bestimmten Rock, der zu dem Kostüm paßte, zu Hause vergessen und mußte sich in der Eile mit einem andern behelfen, der eben zur Hand war.

Ist der Schauspieldichter dem Publikum gegenüber auf die Vermittlung der Darsteller angewiesen, so hat dieser das Publikum, wie man zu sagen pflegt, in seiner Hand. Je reifer seine Kunst ist, um so williger wird es ihm folgen, er wird auch in der Lage sein, eine sich ergebende Unaufmerksamkeit zu steuern; ein starker Accent, ein Blick, eine Geste, eine plötzliche Pause vermag gelegentlich Wunder zu wirken. Die eng in das Haus gepreßte Menge gleicht einem wogenden Meer; je stiller, je glätter der Spiegel, je lautloser die Aufmerksamkeit, desto größer wird der Triumph des Schauspielers sein. Wehe, wenn es sich gegen ihn wendet, wenn er durch Ungeschicklichkeit seines Spiels einen Sturm gegen sich heraufbeschwört! Dann schlagen die Wellen über ihm zusammen und im brausenden Gelächter erleidet er Schiffbruch. Dies gilt für den tragischen Schauspieler, der komische kann das Lachen ebenso wenig entbehren, für ihn ist es der belebende Wind, der in die Segel bläst; aber beide sind auf die laute Aeußerung des Beifalls angewiesen. Dieser bildet eine Quittung für die Leistung, eine Quittung die freilich oft gefälscht wird, allein sie befeuert seine Energie und spornt seine Schaffenskraft. Es ist viel darüber gestritten worden, ob der Hervorruf zulässig ist oder nicht; so sehr es widersinnig sein mag, wenn die Helden und Könige sich dankend verneigen, so gehört das eben zu den Konventionen der Bühne, welche nach allen Richtungen hin Zugeständnisse verlangt. Ein geschmackvoller Schauspieler wird auch in

der Dankesbezeugung die Würde seiner Rolle nicht verleugnen und den Beifall nicht mit einem Seiltänzerlächeln entgegen nehmen. Nichtsdestoweniger schafften einige der vornehmsten Bühnen den Hervorruf ab und Publikum wie Schauspieler haben sich daran gewöhnt. Eine Bemerkung, die Iffland schon in den „Fragmenten“ macht, gilt noch heute: „Der Beifall kann laut, aber nicht voll sein; die guten Schauspieler haben dafür ein delikates Ohr. Der größte, der echte Beifall hat im Augenblicke seiner Aeußerung bei dem Zuschauer nicht den Zweck, den Schauspieler zu belohnen, es ist ein Verlangen des Zuschauers, seine zurückgedrängten Kräfte zu erlösen“.

Der Hervorruf, der in früheren Theaterzeiten eine Seltenheit war und zu den größten Auszeichnungen gehörte, ist eine Münze geworden, die durch allzu häufigen Gebrauch an Wert verliert. Das volle Haus feuert an, das leere ernüchtert, aber nicht allein den Schauspieler, auch das Publikum. Fühlt es sich eng aneinander geschmiegt, so springt eher der elektrische Funke der Uebereinstimmung über, und es tritt „Stimmung“ ein. So wird auch in geselligen Veranstaltungen leichter Behaglichkeit aufkommen, wenn die Räume dicht gefüllt von Gästen sind. Daher pflegen Direktoren ihre Theater oft künstlich zu füllen, namentlich wenn es sich um ein Stück handelt, von dessen Erfolg viel abhängt, und „wattieren“ das Haus, zu deutsch verschenken, eine Anzahl Billets. Noch ein Umstand kommt in Betracht; in der Erinnerung des Publikums oder eines Teiles von ihm haften oft Eindrücke aus früheren Aufführungen, die der Darstellung eines Stückes oder einer Rolle gefährlich werden können. Das

Bild, welches der Zuschauer in sich trägt, wirkt mit den verklärenden Merkmalen der Erinnerung oft so stark auf die gegenwärtige Vorführung ein, daß ihn die diesmalige Wiedergabe nicht befriedigt.

Nicht immer braucht sie darum schlechter zu sein, die Aufnahmefähigkeit des Genießenden konnte zu jener Zeit frischer, seine Phantasie lebendiger gewesen sein, was oft zutrifft, wenn es sich um Jugendeindrücke handelt; das kritische Vermögen war dafür möglicherweise um so schwächer. Auch die mit der Zeit auf- und absteigende Wellenlinie des Geschmacks kommt in Betracht; was früher Berg war, ist jetzt Thal und der ältere Theaterbesucher vermag sich in den Wandel nicht zu finden. Man könnte in diesem Sinne von einer romantischen, sentimentalen und modernen Periode der Schauspielkunst sprechen.

Auch sind bestimmte Stücke und ganze Gattungen an die Zeit, an ihre Schauspieler gebunden. Die Grazie Bauernfelds fällt dem heutigen Darsteller schwer. Der damalige aber würde einer realistischen Figur aus einem Stück von Gerhard Hauptmann gegenüber in arge Verlegenheit geraten. So wird die Schauspielkunst in ihrem Fortschreiten immer an die Dichtung gebunden sein; freilich wird sich dabei ihr Gebiet immer erweitern müssen, da zu vielen alten Formen, die zum Teil erhalten bleiben, stets neue hinzutreten. Wenn aber durch den Wandel im Geschmack ältere Theaterbesucher dem Theater entfremdet werden, oder sich ihm entfremden aus dem schon angegebenen Grunde, weil ihre Einbildungskraft nicht mehr regsam genug ist, um zur Bethätigung die Eindrücke des Spiels

und der Kunst zu bedürfen, so kann in weit stärkerem Maße eine unvollkommene und mangelhafte Ausübung der Kunst das Publikum dem Theater entfremden. Es sind nicht die starkwirkenden Persönlichkeiten, die ihm auf die Dauer die Anziehungskraft verleihen, sondern nur das geschulte Ensemble, das stets die Dichtung rein und ohne Rest zur Wirkung bringt. Wird der geschmackvolle Zuschauer in seinem Genuß durch Unzulänglichkeiten, durch Lächerlichkeiten wiederholt und gar zu empfindlich gestört, so verschwindet seine Teilnahme, die Lust verliert sich und die Entwöhnung vom Theater tritt ein. Aber nicht nur der einzelne wird fahnenflüchtig, ihm folgen durch sein Beispiel viele; man braucht nicht von Mode zu reden, wenn der Theaterbesuch ein Auf- und Absteigen zu erkennen giebt und bald die eine, bald die andere Richtung bevorzugt wird. Durch die Anregung, welche das Theater bietet, wird das Gespräch, die Unterhaltung im Salon beeinflußt; nur um „mitreden" zu können, liest mancher ein Buch, besucht das Theater und gewinnt auf diese Weise Geschmack an Litteratur und Kunst. So hat unleugbar das Interesse dafür in den letzten Jahrzehnten weitere Kreise ergriffen; in Berlin dienen mehr wie ein halb Dutzend Bühnen einer ernsten litterarischen Richtung, wo es vor noch 20 Jahren nur eine einzige that. Ein Erfolg wie Wildenbruchs „Karolinger", welcher in der damaligen sterilen Litteraturepoche ein litterarisches Ereignis war, fand zu jener Zeit noch keine breite Schichte im Publikum vor, in die er eindringen konnte; heute sind einem ernsten, litterarischen Werk bei einem wirklichen Erfolg hundert volle Häuser sicher.

Merkwürdig ist dagegen, daß die deutsche Bühnenkunst, die vor Einigung des Reiches im Auslande zahlreiche Stätten besaß, sie dort fast überall eingebüßt hat. Früher gab es ständige und blühende deutsche Bühnen in Holland, Rußland, Ungarn u. s. w., heute sind sie zum großen Teil verschwunden oder im Verschwinden begriffen. Daran sind freilich in erster Linie politische Verhältnisse schuld.

Fassen wir das Verhältnis des Publikums zur Schauspielkunst zusammen, so wird dieses beherzigen müssen, was Schopenhauer über das innere Wesen der Kunst im dritten Buch der „Welt als Wille und Vorstellung" sagt. Die zum Genuß eines Kunstwerkes verlangte Mitwirkung des Beschauers beruht zum Teil darauf, daß jedes Kunstwerk nur durch das Medium der Phantasie wirken kann, daher es diese anregen muß und sie nie aus dem Spiele gelassen werden und unthätig bleiben darf. Dies ist eine Bedingung der ästhetischen Wirkung und daher ein Grundgesetz aller schönen Künste. Aus demselben aber folgt, daß durch das Kunstwerk nicht alles geradezu den Sinnen gegeben werden darf, vielmehr nur so viel, als erforderlich ist, die Phantasie auf den rechten Weg zu leiten: „ihr muß immer noch etwas, und zwar das Letzte, zu thun übrig bleiben".

In Uebereinstimmung damit befindet sich auch das Wort Voltaires: „Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire".

Sprache und Ton.

Man findet es ganz selbstverständlich, daß die Stimme eines Sängers, der sich der Oper widmen will, ausgebildet werden muß. Es wird als nichts Ungeheuerliches empfunden, wenn für die Ausbildung der Stimme eine lange Zeit des Studiums aufgewendet werden muß, ihre kunstgerechte Bildung drei, ja oft fünf Jahre in Anspruch nimmt. Wir wissen aus der Geschichte des italienischen Kunstgesanges, welche hohe Stufe durch die Ausbildung erreicht, welche Disziplin und Beherrschung gewonnen werden kann, welch' wunderbarer Wirkung die menschliche Stimme fähig ist. Freilich wissen wir ebenso gut, daß nur das andauerndste Studium, der hingebendste Fleiß, Jahre der mühevollsten Arbeit solche Resultate erzielen. Beim Studium des Gesanges ist es auch ganz selbstverständlich, daß mit der rohen Arbeit der Tonbildung begonnen, daß vom Niederen zum Höheren nach und nach emporgestiegen wird. Ermüdende, fortgesetzte Uebungen werden der Atmung, dem Tonansatz, der Lautbildung zu liebe vorgenommen; die verschiedensten Methoden laufen darauf hinaus, einen tüchtigen Grund zu legen.

Für die Kunst der Rede, für die Ausbildung der Sprache wird derlei meistens nicht für notwendig gehalten, und doch hat der Schauspieler wie der Sänger in denselben großen Häusern seine Kunst auszuüben, und wenn er auch nicht wie dieser die Kraft und Schönheit des

Tones in gleichem Maße zu beherrschen braucht, so muß er dafür mühelos zu verstehen sein, muß deutlich sprechen können, muß ebenso wie der Sänger seine Stimme in der Gewalt haben, muß ebenso wie dieser sein Material veredeln, denn ein roher Naturalist ist auch auf diesem Gebiet kein Künstler. Schon die einfache Forderung der Deutlichkeit stellt bestimmte Ansprüche an die Ausbildung des Sprachorgans und der Sprachwerkzeuge, die ohne geeignete Schulung nicht zu erfüllen sind. Um in einem großen Hause wirksam zu sprechen, muß die Stimme „tragen“ können; die Deutlichkeit muß klingend sein, wenn sie bis in die fernsten Winkel eines großen Hauses sich geltend machen soll. Daß diese aber in jedem Fall erhöhte und verschärfte Sprache nicht an Wahrheit des Ausdrucks verliert, wird das eifrige Streben und das fortwährende Studium des ausübenden Künstlers bilden. Der angehende Künstler soll zu diesem Zweck zweierlei Wege beschreiten; auf dem einen wird er mechanisch seine Sprachwerkzeuge schulen ohne Rücksicht auf den Empfindungsausdruck, auf dem anderen Wege sein Gehör für die Feinheit der Empfindungslaute ohne Rücksicht auf die Aussprache. Bald führen diese Wege zusammen, und dabei wird sich ergeben, daß der in seiner Tonwurzel getroffene Empfindungslaut den sprachlichen Ausdruck verschärft, ebenso wie der präzise sprachliche Ausdruck dem Empfindungston erst die richtige Fülle giebt.

„Spreche doch jeder, wie ihm der Schnabel gewachsen ist“, so lautet die Redensart, die dem Schauspieler häufig entgegengehalten wird; aber wem ist gleich der Schnabel „so hold“ gewachsen, daß er diese Forderung ohne

weiteres erfüllen kann? Wenn das so mir nichts dir nichts anginge, so brauchte von einer Redekunst gar nicht die Rede zu sein, auch nicht von einer Schauspielkunst, da doch das Wort und die Fähigkeit, es zu verlebendigen, ihren wesentlichsten Inhalt bildet. Der Schnabel ist namentlich in deutschen Landen auf so mannigfaltige Art gewachsen, daß er in seiner Urwüchsigkeit für die Aussprache des Hochdeutschen — und damit hat man es doch in erster Linie zu thun — ohne Schulung nicht das richtige Werkzeug bietet. Bildet der heimische Dialekt, dem doch jeder von Haus aus mehr oder weniger ergeben ist, ein kleineres oder größeres Hindernis für die Aussprache, so läßt er auch selten eine vollkommene richtige Tonbildung zu und wird nach dieser Richtung ein noch schwerer zu überwindender Gegner. „Vorne sprechen", so lautet für die Kunstsprache die Parole. Darunter ist der richtige Anschlag verstanden, die ausströmende Luft muß an den Wurzeln der oberen Schneidezähne anlangen. Das ist aber leichter gesagt, wie gethan. Der Schweizer, der Tiroler hat den Ton ganz und gar in der Kehle sitzen; den süddeutschen Dialekten, namentlich dem österreichischen und bayrischen, ist das Brustregister geläufiger, dem nord- und plattdeutschen der Kopfton. Sächsische und andere Dialekte haben wieder einen nasalen Beiklang. Es ist bei weitem leichter, die Sprache von ihren dialektischen Eigenheiten zu säubern, als überall den Sprachton von den dialektischen Gewohnheiten ab seinen richtigen Weg durch die Mundhöhle zu führen. Er soll den harten Gaumen treffen, dadurch wird der Nasenraum sein natürlicher Resonanzboden. Auch muß ein Teil des Luft-

stromes den Weg, bei den verschiedenen Lauten verschieden, durch die Nase nehmen, sonst wird der Ton unedel. „Durch die Nase sprechen", lautet die Bezeichnung für eine Art von Sprechen, wo die Luft aber ganz und gar nicht durch die Nase geht; man braucht nur sich die Nase beim Sprechen zuzuhalten und wird es sofort gewahr. Je nach den Dialekten verschieden arbeiten auch die Sprechwerkzeuge, Gaumen, Lippen und vor allem die Zunge. Diese namentlich ist oft nicht gewohnt, die ihr zufallenden Laute in voller Kraft auszubilden. Scharfe „t" und „s", vor allem aber das „r" im Auslaut kommen oft zu kurz und wird das letzte im Süddeutschen geradezu in ein „a" verwandelt. Die Zunge ist zu bequem, es auszusprechen. Der sächsische und auch der badische Dialekt haben die Gewohnheit, ein hartes „t" für ein weiches zu setzen, aber auch umgekehrt ein „g" für ein „k", in eben dem Mißverhältnis ein scharfes „ß" für ein weiches. Wie viel schwerer sind aber erst die Vokale zu meistern! Welche Arbeit muß aufgewendet werden, um ein reines, richtig klingendes „a" zu erzielen. Dabei wird erst der Lernende gewahr, daß es weit mehr Lautzeichen giebt, wie Schriftzeichen, zwei „a", drei „e" u. s. w.

Daß bei der gründlichen Umbildung, welche die Sprache erfahren muß, um erstens rein, zweitens deutlich und drittens klingend zu sein, klingend, damit sie in die Ferne trägt und verstanden wird; daß bei einer solchen Umbildung der Schnabel nicht so bestehen kann, wie er gewachsen ist, liegt auf der Hand. Auf dem Wege, die gewohnte mehr oder minder dialektische und tonlich unrichtig geführte Sprache in eine reine und tragfähige zu

verwandeln, starrt selbstverständlich ein ganzer Wald von Klippen, der den natürlichen Ausdruck zum Scheitern bringen kann. Deshalb stoßen wir auch so häufig auf verletzende Unnatur, die unser Ohr beleidigt und zu dem obigen Ausspruch die Veranlassung giebt.

Werden nun auf die richtige Art Stimme und Sprechwerkzeuge gefördert, so muß die Ausbildung des Gehörs, und nicht nur des sogenannten musikalischen, bei der Schulung zum Redner und Schauspieler, damit Hand in Hand gehen; ja, diese Aufgabe ist fast noch wichtiger, wie die Bildung der Sprache. Sprachliche Mängel können verziehen werden, falsche und unrichtige Empfindungslaute niemals.

Es wurde gesagt, daß zwei verschiedene Wege beschritten werden mögen. Der eine, unbekümmert um den Ausdruck, soll zur mechanischen Entwickelung der Sprache führen. Auf dem anderen soll den Empfindungslauten in ihrer Mannigfaltigkeit nachgespürt werden, und war auf dem ersten Weg der angeborene Dialekt ein Hindernis, so wird er auf dem zweiten der beste Wegweiser sein. In welcher Tonfarbe, in welchem Tonfall sich Zustände und Leidenschaften ausdrücken, wird am eigenen Dialekt am besten klar, denn so verschieden die Aussprache sein kann, so gleichartig ist der Tonfall, dessen sich der Ausdruck jeweils bedient. Frage und Antwort, Zustimmung und Widerrede, Sehnsucht, Wut, Gier, Erstaunen u. s. w. äußern sich im Tonfall stets in der gleichen Weise und sind nur insoweit verschieden, als ihre Melodie sich auf verschiedenen Instrumenten abspielt. Wird in dunkler Nacht ein Feuerwerk abgebrannt und eine dichtgedrängte

Menge stößt bei dem Niedergang eines prachtvollen Raketensternes ein langgedehntes „Ah“ aus, so wird dieser Tonfall des Erstaunens in jeder Art von Erstaunen wiederkehren, nur variiert, je nachdem das Erstaunen freudig oder unwillig, betroffen oder entsetzt ist. Der Ton, mit dem ein Ausgehungerter auf das ihm vorgesetzte Essen stürzt, wird sich in jeder Art von Gier wiederfinden, sei es Geiz, Wollust oder Habsucht. Das sind nur die gröbsten Beispiele, aber sie werfen ein Licht auf die ethymologischen Sprachwurzeln und zeigen dem Lernenden den Weg; an ihm wird es sein, dies Tonbild in seiner mannigfachen Schattierung seinem Ohr einzuprägen. Es sei hier an Herders preisgekrönte Schrift: „Über den Ursprung der Sprache“ erinnert. Er weist ihre Entwickelung aus dem Tierischen nach und sagt: „Es giebt also eine Sprache der Empfindung, die unmittelbares Naturgesetz ist. In allen ursprünglichen Sprachen tönen noch Reste dieser Naturtöne; nur freilich sind sie nicht die Hauptfäden der menschlichen Sprache. Sie sind nicht die eigentlichen Wurzeln, aber die Säfte, die die Wurzeln der Sprache beleben“.

Wie wichtig aber für den Schauspieler diese Naturtöne sind, leuchtet ein. Herder fährt in seiner Beweisführung fort: „Kommen nicht oft die höchsten Donner der Beredsamkeit dieser Sprache der Natur durch Nachahmung nahe? Was ist's, was dort im versammelten Volke Wunder thut, Herzen durchbohrt und Seelen umwälzt? — Geistige Rede und Metaphysik? Gleichnisse und Figuren? Sofern der Taumel nicht blind sein soll, muß vieles durch sie geschehen; aber alles? Und eben

dies höchste Moment des blinden Taumels, wodurch wurde das? — Durch eine ganz andere Kraft! — Diese Töne, diese Geberden, jene einfachen Gänge der Melodie, diese plötzliche Wendung, diese bewegende Stimme — was weiß ich mehr! Bei Kindern und bei dem Volke der Sinne, bei Weibern, bei Leuten von zartem Gefühl wirken sie tausendmal mehr, als die Wahrheit selbst wirken würde, wenn ihre leise, feine Stimme vom Himmel tönte. Diese Worte, dieser Ton, diese Wendung drangen in unserer Kindheit, da wir sie das erste Mal hörten, ich weiß nicht, mit welchem Heer von Nebenbegriffen des Schauders, der Feier, das Schreckens, der Furcht, der Freude, in unsere Seele. Das Wort tönet und wie eine Schar von Geistern stehen sie alle mit einmal in ihrer dunkeln Majestät aus dem Grabe auf; sie verdunkeln den reinen, hellen Begriff des Wortes, der nur ohne sie gefaßt werden konnte; das Wort ist weg und der Ton der Empfindung tönet".

Welch ein reiches Arbeitsfeld weist hier Herder, ohne es direkt zu beabsichtigen, dem Schauspieler an! Welch eine Bedeutung mißt er dem Ton zu, den das abstrakte Wort in seiner Verlebendigung erfahren kann! In der Anwendung dieser Gesetze liegt die Selbständigkeit der darstellenden Kunst, und kann der Schauspieler nicht genug lernen, sein Ohr für die Melodie der Naturtöne zu öffnen. Er muß auf der Klaviatur der Affekte nicht nur sicher zu spielen vermögen, sondern es muß ihm absolut unmöglich sein, einen falschen Ton zu greifen, wie eine Stimmgabel müssen sie ihm den richtigen angeben. Dabei wird er gewahr, daß ein Affekt sich des gesponnenen, gezogenen

Tones bedient, ein anderer der gestoßenen. Zärtlichkeit, Ueberredung spinnt den Ton und zwar im Brustregister; Hohn, Ironie spinnen ihn ebenfalls, aber im Kopfton. Zorn, Wut dagegen stoßen den Ton. So wechseln die Affekte zwischen gesponnenem und gestoßenem Ton, zwischen Kopf-, Brust- und dem gemischten Register. Auch wird ein Affekt der Stimme das vollste Metall verleihen, wie z. B. Stolz, Mut, Entschlossenheit; ein anderer ihm jedes Metall nehmen, wie Demut, Verlegenheit und Angst.

Dieser Umstand wird häufig außer Acht gelassen und erklärt eine Stelle in den dramaturgischen Schriften Heinrich Laubes, die zunächst befremdet. Laube klagt, daß viele Schauspieler an ihrem guten Organ zu Grunde gehen. In dem Falle ist eben nur die Stimme wohlgebildet und nicht das Gehör. Von dem Klang der Stimme bestrickt, setzen sie auch da sonor und metallisch ein, wo der Empfindungston das Gegentheil verlangt. Die gleiche Beobachtung kann man oft an Opernsängern machen, wenn sie Dialog sprechen. Eine „musikalische" Ausbildung des Gehörs reicht eben für den Redner nicht zu, und wenn auch die Grundbedingungen die gleichen sind, wird in verschiedenen Fällen eben auf verschiedene Dinge das Hauptgewicht zu legen sein. Das Gleiche gilt auch für die Ausbildung der Stimme. Psysiologie und Phonetik erkennen zwar keinen Unterschied zwischen Gesangs- und Sprechton und doch werden die Vorzüge des Sängers in Bezug auf seine stimmliche Ausbildung mit denen des Redners sich nicht in allen Fällen decken. Der Sänger wird bestrebt sein, den Ton zu halten, wo der Redner, dem es rein um den Empfindungslaut zu thun

ist, sich ein Auf- und Niederschweben gestattet. Dem Empfindungston muß in seinem sprachlichen Ausdruck in manchem Affekt geradezu ein Biegen, ein Beben, ja ein Tremolo zu teil werden, das übertrieben wohl lächerlich wirkt, wie alles, was übertrieben wird, aber an sich den Kern des Empfindungslautes ausmacht. Die Tonlage ist in ihren Veränderungen im Gesang umfangreicher, präziser, in der Sprache eingeschränkt, aber mannigfaltig und subtiler.

So wird die Ausbildung der Gesangsstimme auf einen großen Umfang bedacht sein, den die Sprechstimme nicht in dem Maße braucht, welcher dem Redner in der Natürlichkeit des Ausdrucks sogar unter Umständen schaden kann, weil sie ihn anleitet, in der Modulation des Guten zu viel zu thun. Schauspieler mit kleinem Sprachorgan werden der Gefahr, unnatürlich zu werden, leichter entgehen, und um Eintönigkeit zu vermeiden, von Haus aus schärfer auf die Ausbildung des Gehörs bedacht sein.

So wird, wenn auf dem ersten Wege Stimme und Sprachbehandlung richtig vor- oder besser umgebildet sind, auf dem zweiten das eigene Ohr als Kontrollapparat auszubilden sein, dann mögen getrost beide Wege wieder zusammenführen. Die gesteigerte Fähigkeit der sprachlichen Mittel wird auch das Ausdrucksvermögen steigern, und dieses wiederum der sprachlichen Gewalt zu gute kommen, weil sich das Talent in seinem Schaffen nicht mehr durch äußere Hemmungen beeinträchtigt fühlt.

Es kann hier nicht auf einzelne Uebungen eingegangen werden, die zur vollen Ausbildung der Sprachwerkzeuge führen. Nur seien die Grundelemente genannt. Eine richtige Atembehandlung ist vor allem notwendig. Atmen,

sollte man meinen, kann jeder Mensch, muß er es doch, um zu leben! Der Redner hat aber ebenso wie der Sänger erst zu lernen, wie er die Atmung richtig einteilt. Das bewußte Tiefatmen schafft seiner Orgel, die in der Kehle sitzt, den Blasebalg, welcher seinerseits wieder durch das Zwerchfell reguliert werden soll. Lerne man diesen Muskel beherrschen, dann ist man auch in der Lage, geräuschlos atmen zu können; ausnahmsweise muß zwar das Atmen gehört werden, wenn Affekte wie Haß, Angst, es verlangen; aber stets wird die Atmung reguliert werden können und der Haushalt in den Stimmmitteln ein künstlerischer sein. Von der Wichtigkeit des richtigen Tonansatzes war schon die Rede und muß eine freie Beweglichkeit des Unterkiefers Lippen und Zunge in ihrer Arbeit unterstützen.

Die demosthenischen Mittel, wie Sprechen beim Geräusch eines rauschenden Wassers, haben auch heute, trotz aller psychiologischen Kenntnisse, ihren Wert noch nicht verloren; statt des Kieselsteines bedient sich auch jetzt noch mancher Schauspieler des Korkstoppels, den er zwischen die Zähne klemmt, um seinem Redefluß Leichtigkeit und Präzision zu verleihen. Die Ausbildung der Sprechstimme ist je nach den verschiedenen Mängeln verschieden zu behandeln und kann nur auf individuellem Wege durch einen kundigen Lehrer erfolgen. Professor Hermann in Frankfurt a. M. hat auf Grund des vorhandenen wissenschaftlichen Materials ein ausgezeichnetes Lehrbuch über Stimmbehandlung geschrieben, das vortreffliche Uebungen enthält; während die Bücher von Oberländer wieder in Hinsicht auf die Tonfarben leicht faßbare Anleitungen geben.

Es wird vielleicht die Frage aufgeworfen, warum ein so ausgedehntes Studium für die Grundlage einer Kunst verlangt wird, wo zahlreiche Beispiele lehren, daß ein schönes Ziel auch ohne dieses Studium erreicht wurde. Wie viele bedeutende Schauspieler haben an der „Schmiere" angefangen, sind ohne jedes Vorstudium zur Bühne gegangen; sie gefallen sich auch meist darin, ihre Anfänge möglichst unscheinbar hinzustellen, verschweigen aber selten die Bitternisse, die sie als Lehrgeld bezahlen mußten. Auch ist für die eigentliche Schauspielkunst nicht der Sprachmeister der Lehrer, sondern das Leben. Aber die Ausdrucksmittel vermag er vorzubilden; und wenn trotzdem ohne ihn viele Talente zur Geltung kommen, so sind eine weit größere Anzahl an den Mängeln ihrer Ausbildung zu Grunde gegangen. Jene sind entweder Genies, die sich in allen Künsten ihre eigene Technik schaffen, oder Talente, die sich später mühevoll selbst aneigneten, was sie ursprünglich versäumt haben; denn das Sprichwort „was Hänschen nicht gelernt, lernt Hans nimmermehr" darf für den Schauspieler nicht gelten. Hans muß da fort und fort lernen und nicht bloß seine Rollen. Im allgemeinen wird aber Goethes Wort an dieser Stelle gut angebracht sein: „Wie weit könnten es die Menschen bringen, wenn jeder die Lebenserfahrung anderer benutzen und nicht vielmehr selbst durchmachen wollte, ehe er daran glaubt".

Miene und Geste.

Sieht man in dieser oder jener Aufführung, Schauspiel oder Oper, einen Aufzug über die Bühne schreiten, so wird man in den meisten Fällen gewahr, daß er seinen Weg in einem großen Bogen nimmt. Ein Krönungszug, der z. B. aus der zweiten Koulisse kommt, wendet sich zunächst nach vorne, trotzdem das Kirchen- oder sonstige Portal, das ihn aufzunehmen hat, sich im Hintergrunde befindet. Der gerade Weg ist für ihn nicht der beste. Das hat seinen guten Grund; die malerische Anordnung des Zuges kommt erst zur Geltung, wenn eben jener Bogen genommen wird. Wer erinnert sich nicht der wunderbar malerischen Wirkung des Einzuges Christi in Oberammergau, wo die vorspringende Mittelbühne im Verhältnis zu den Eingängen, die sich an beiden Seiten im Hintergrund befinden, jenem Bogen die natürliche Grundlage giebt, und die Breite der Bühne die volle malerische Entwickelung gestattet.

Jenes Umweges, der hier in voller künstlerischer Absicht genommen wird, bedient sich, auch von Natur aus, die körperliche Geste, wenn sie erstens den Affekt zum starken Ausdruck bringen, zweitens nachahmen, drittens anschaulich machen will. Nur eine Abrundung wird im Interesse der Schönheit vorgenommen und keine Abänderung. In Haltung und Bewegung wird nicht die gerade, sondern der Bogen die schöne Linie sein. Man betrachte nur „des Götter-

herolds Stellung, wenn er sich niederschwingt aus himmelshohen Höhen".

In dem Absatz über Sprache und Ton wurde auf die Gefahr hingewiesen, welche der natürliche Ausdruck erfahren kann in dem Bestreben, ihn zu reinigen und zu veredeln. Denselben Gefahren sind Bewegung und Haltung ausgesetzt, auf dem Wege zu ihrer Schönheit. Wie wenig aber in Ton und Sprache Unnatur aufkommen kann, wenn sie innerlich beseelt sind, ebenso wird die Geste nicht zur Pose entarten, wenn ihr das seelische Leben innewohnt Da aber in beiden Fällen die Kraft der Phantasie nicht immer in gleicher Stärke vorhanden ist, und bei der ständigen auch der Stimmung unterworfenen Ausübung des schauspielerischen Berufes in gleichem Maße vorhanden sein kann, so wird sich eine Technik als notwendig erweisen, die auch bei geringerer innerer Anteilnahme vor falschem Ausdruck bewahrt. Mit absoluter Sicherheit ist folgender Grundsatz aufzustellen: Miene und Ton hängen aufs innigste zusammen, ebenso Geste und Ton. Erst die Miene giebt dem Ton seine Farbe, und die Wahrhaftigkeit des einen ist ohne die Wahrhaftigkeit des andern nicht zu denken. Unterscheiden wir in der Miene zunächst nichts weiter als den einander entgegengesetzten Ausdruck: das lachende und in die Breite gezogene Gesicht, vom traurigen in die Länge gezogenen, so wird das erste die Ursache eines hellen, freundlichen Grundtones sein; das zweite dagegen die von einem dunklen und ernsten. Man versuche nur einmal, mit einem ernsten, langen Gesicht etwas Vergnügtes zu sagen, mit einem breiten, freundlichen etwas Ernstes und Trauriges; es wird nicht gelingen und sich

nur im Interesse eines komischen Kontrastes verwerten lassen. Diese Erscheinung ist physiologisch auch ganz einfach zu erklären, weil durch die Muskeln des in die Breite gezogenen Gesichts der Kehlkopfstand gehoben und durch das in die Länge gezogene Gesicht der Kehlkopf sich senkt und dadurch die Tonfarbe naturgemäß beeinflußt wird. Aber nicht bloß das so entgegengesetzte Spiel der Gesichtsmuskeln wirkt auf den Ton ein, selbst die leiseste Bewegung färbt ihn auf irgend eine Weise und die sich daraus ergebenden tausenderlei Schattierungen sind in ihrer Mannigfaltigkeit gar nicht festzustellen. Erstaunen hebt die Augenbraunen und giebt dem Ton je nach der Stärke des Erstaunens einen bestimmten Ausdruck; aber selbst das Erblicken eines Gegenstandes, das Lenken des Blickes von einem Gegenstand auf den andern, setzt, wenn auch geringermaßen, Muskelthätigkeit voraus und diese wirkt wiederum auf den Ton ein. Je beweglicher die Miene eines Menschen ist, desto mehr wird der Ausdruck im Ton wechseln; daher ist ein starkes, schauspielerisches Talent ohne leicht bewegliche Gesichtsmuskeln nicht denkbar und das Mienenspiel im Vermögen eines rasch wechselnden Ausdruckes erfüllt einen doppelten Zweck: einmal als Darstellungsmittel an und für sich und das anderemal durch die immanente natürliche Rückwirkung auf den Ton. Wohlgemerkt, es liegen auch auf diesem Wege Klippen und Abgründe. Wahrnehmungen, Eindrücke setzen, ebenso wie Affekte, in den einzelnen Fällen verschieden, bestimmte Muskeln in Bewegung; und wie der Klavierspieler lernen muß, jeden Finger einzeln zu regieren, ohne daß die andern die Bewegung unwillkürlich mitmachen, so wird der Redner und namentlich der

Schauspieler eine Sonderherrschaft nicht allein über die Gesichts-, sondern über alle Muskeln des Körpers gewinnen müssen; aus doppelten Gründen, weil sie nicht nur in Bewegung und Erscheinung, sondern auch in den Ton Unwahrheit zu bringen vermögen. So wird derjenige, der im Gesichtsausdruck unnötige Muskeln in Thätigkeit setzt, und demgemäß übertreibt, verzerrt oder Grimassen schneidet, unmöglich den Empfindungston in seiner Reinheit treffen können.

Aber nicht die Miene bloß wirkt auf den Ton ein, auch in gleichem Maße Haltung und Bewegung des Körpers und vor allem die Spannung der Muskel. Eine genaue Beobachtung belehrt uns, daß in diesem Falle physische und psychische Ursachen ganz gleichartige Beeinflußung des Tones im Gefolge haben. Spannung der Muskeln kann sich aus psychischen und physischen Ursachen bis zum Krampf steigern (Starrkrampf, Weinkrampf); Erschlaffung der Muskeln in beiden Fällen bis zur Ohnmacht führen. Spannung der Muskeln wird je nach der Stärke dem Ton und der Sprache einen flachen und gepreßten Klang verleihen, Nachlassen der Spannung und Erschlaffung einen matten und tonlosen. Wie sehr seelische und körperliche Anstrengungen die gleiche Wirkung hervorbringen, zeigt sich an der Bildung der senkrechten Augenfalten, die sich sowohl beim Lastträger, wie bei dem angestrengten Denker in der gleichen Schärfe vorfinden. Aber auch der Aufschrei, des seelischen wie körperlichen Schmerzes, wird im Grund dieselbe Tonfarbe haben; auch der Schreck, weil er den Körper wie mit einem Schlag durchzuckt, während der Schmerz den Körper krümmt. Betrachtet man die

Haltung Laokoons, so wird der nach rückwärts gebogene Kopf auffallen, und diese charakteristische Beugung des Kopfes, jeder Art von Schmerzäußerung zu eigen sein. Das giebt naturgemäß einen veränderten Stand des Kehlkopfes, mithin eine veränderte Farbe des Tones; diese Tonfarbe kann gar nicht in ihrer Wurzel getroffen werden, wenn die dazu nötige Bewegung ausbleibt.

Wie sehr körperliche und seelische Vorgänge ihren gleichen Ausdruck im Tone finden, zeigt sich z. B. an dem Affekt: Sorge und Kummer. Man spricht nicht umsonst von einem lastenden Kummer, einer Sorgenlast. Wer körperlich eine Last zu heben oder zu tragen hat, wird seiner Sprache denselben stöhnenden Ausdruck geben, wie der durch Kummer Belastete, es wird eine durch die gleiche Spannung der Muskeln bewirkte gleichartige Tonfärbung sein.

Herder spricht in seiner schon angeführten Schrift über den „Ursprung der Sprache", von animalischen Resten, denen wir auch im mimischen Ausdruck begegnen. So wird das tierische Fletschen der Zähne bei Wut, Gier u. s. w auch im menschlichen Gesicht modifiziert in Erscheinung treten. In Affekten, wie Zorn, Haß u. s. w. streckt sich der Unterkiefer, wie beim Zähnefletschen, entschieden nach vorn; die untere Zahnreihe tritt vor die obere, die sonst ihren Platz hinter ihr hat; der Ton erhält etwas gepreßtes, kommt aber so unter allen Umständen nach vorn und kann nicht in der Kehle stecken bleiben. Ein vorstehender Unterkiefer wird für Schärfe und Ausdrucksvermögen der Sprache von Bedeutung sein und ist auch vielfach bei großen Schauspielern anzutreffen, wie er an und für sich ein Kenn-

zeichen für Energie und wohl auch Rücksichtslosigkeit (animalisch: Gefräßigkeit) bedeutet.

Schon in dem Absatz „Sprache und Ton" wurde darauf hingewiesen, daß es Affekte giebt, die das Metall des Tones dämpfen, und solche, die es verstärken; aber nicht nur die Stellung des Unterkiefers verändert den Ton, überhaupt jede Art von Spannung oder Dehnung der Muskel. Es wird nicht in allen Fällen möglich sein, die Erscheinungen des Mienenspiels auf seine Ursachen hin naturgemäß zu erklären; auch Darwin hat mit seinen Auslegungen häufig Widerspruch gefunden. Wenn er beispielsweise sagt, das Sträuben des Haares in dem Affekte Furcht, habe darin seinen Grund, daß die animalischen Vorläufer des Menschen die Haare sträubten, wie es heute noch die Tiere mit ihrer Mähne thun, um sich ihren Feinden gegenüber, die sie angreifen, ein schreckliches Ansehen zu geben, so ist diese Auslegung billigerweise nicht als erschöpfend bezeichnet worden. Aber eines trifft auf Fälle zu. Der Mensch, der sich bedroht sieht, sich fürchtet, wird bestrebt sein, so wenig wie möglich Angriffsflächen zu geben, wird seinen Körper in sich zusammendrängen. Der Angreifende wird das Gegenteil befolgen. Auf diese Art drücken alle Affekte sich aus, die mit Furcht zusammenhängen. Der Verlegene, Scheue, Schüchterne, auch der Demütige wird seinen Körper in sich zusammenschieben, als getraue er sich nicht Raum dafür in Anspruch zu nehmen; der Stolze, Herrschsüchtige, sich nach Möglichkeit ausdehnen, er reckt sich empor. In dem einen Falle wird durch das Zusammendrücken der Lunge und infolge des geringen Luftstroms, der durch die Kehle geht, die Stimme

matt und metalllos klingen, in dem anderen stark und klangvoll, je nachdem die Stimmbänder, von deren Beschaffenheit das Metall abhängt, es zulassen. Aber ohne die nötige Stärke des Luftstromes klingen sie in keinem Falle.

In „Sprache und Ton" wurde gefordert, daß der Ton stets vorn in der Mundhöhle zu klingen habe, und es kann als Widerspruch gelten, wenn festgestellt wird, daß Spannung der Muskel, Haltung des Körpers, Stand des Kehlkopfes, den Ton beeinflussen auf seinem Weg, den er durch die Mundhöhle zu nehmen hat. Trotzdem muß er bestrebt sein, immer an den harten Gaumen anzuschlagen, vielfach wird er zwar an Reinheit verlieren, dafür aber dem Affekt den zutreffendsten Ausdruck verleihen. So sagt man auch vom Zorn, daß er knirscht, vom Haß, daß er zischt, vom Kummer, daß er stöhnt, und von der Angst zutreffenderweise, daß sie die Kehle zusammenschnürt. Sie ist der einzige Affekt, wobei der Ton völlig im Halse bleibt. Daher die Bezeichnung: „erstickende" Angst.

Wenn für das Mienenspiel zwei Grundverschiedenheiten in Betracht kommen, das lange oder ernste und das breite oder lachende Gesicht, so geben für die Geberde ebenfalls zwei entgegengesetzte Handlungen oder Zustände den Ausschlag: das Verhalten einerseits dem Freundlichen, andererseits dem Feindlichen gegenüber und ist die Grundform mit Leichtigkeit aus der Entwickelungstheorie nachzuweisen. Dem Freundlichen gegenüber wird die Bewegung Umarmung sein, oder sich ihr nähern, dem Feindlichen gegenüber mehr oder minder Abwehr sein. Freude und Furcht finden so auf diese Weise ihren mimischen Aus-

druck; rudimentär hat sich daraus „Ja" oder „Nein" ergeben. Umarmung kann sich bis zur bloßen Zustimmung abschwächen; Abwehr zur einfachen Verneinung. Wie sehr sich Bewegungsformen abschwächen, zeigt die Form des Grußes; früher hat man sich zur Erde geworfen, wie Wilde und Orientalen es jetzt noch thun, später beugte man das Knie; das Kompliment des spanischen Zeremoniells ist noch sehr umständlich und tief und heute ist die Grußform bis auf ein Kopfnicken eingeschrumpft. Aus den beiden oben entwickelten Grundformen wird sich jede Art von Bewegung ableiten lassen, denen ein Affekt zu Grunde liegt, und es ist schon eingangs gesagt worden, daß die Anschaulichkeit der Geberde, noch mehr aber ihre Schönheit von der Rundung abhängt, die sie erfährt; es kann auf die Geberdensprache iu ihren Einzelheiten nicht eingegangen werden, für die Absicht und den Umfang dieses Buches können nur die Grundelemente in Betracht kommen. Ein vollständiges System der Mimik wird sich übrigens schwer aufstellen lassen, wie schon J. J. Engel in seinen „Ideen zu einer Mimik" bemerkt. Um so schwerer, wenn in Betracht gezogen wird, daß Miene und Ton in Uebereinstimmung sind und eine reine Geberdensprache, wie sie in Ballet oder in der Pantomime gepflegt wird, nur an mancher Stelle natürlich sein kann, an anderer aber auf die Uebertreibung angewiesen ist und an wieder anderer Stelle der Fingersprache der Taubstummen gleicht.

Zur Geberde, die der Affekt hervorruft, — und diese bildet das Grundelement, — wird noch eine nachahmende und eine malende oder unterstützende treten. Die Grund-

geberde ist auch ohne das Wort wiederzugeben. Schreck, Lustigkeit, Schmerz, Verzweiflung lassen sich mimisch vollkommen ausdrücken. Die nachahmende Geberde ist schon ohne das Wort undeutlich und die ausmalende ohne das Wort geradezu hinfällig. Die erste wird mithin der Pantomime voll ausdrücken können, die zweite ihn zur Uebertreibung veranlassen und die dritte an ihrer Unverständlichkeit scheitern. Auch für den Schauspieler ist die durch den Affekt hervorgerufene Geberde die wichtigste; eine nachahmende wird sich damit verbinden lassen, eine malende Geberde aber meist nur eine untergeordnete sein können, und einen Zustand der Ruhe voraussetzen. Die malende Geberde kann ihrem Wesen nach in Uebertreibung verfallen, in dem Bestreben, den sprachlichen Ausdruck zu unterstützen und ist auf bestimmte natürliche Grenzen angewiesen. Ein heiteres Beispiel von einem Ueberschreiten dieser Grenze erzählt J. J. Engel in dem oben erwähnten Werk. Er sah einen Odoardo, der während seiner Rede an die Orsina: „Schütten Sie doch nicht Ihren Tropfen Gift in einen Eimer", folgende Bewegung machte. Er erhob den rechten Arm, legte den Zeigefinger an den Daumen und senkte beide gegen die Erde, als ob etwas von ihnen herabfließen würde: das war der Tropfen. Dann hielt er beide Hände ziemlich weit voneinander, spreizte alle Finger, und schien etwas von nicht geringem Umfang damit zu umspannen: das war der Eimer.

Die Geste, die der Affekt auslöst, ist unter allen Umständen die primäre, die andern sind sekundär, und von ihr abhängig.

Ist für die Geste die Beredtsamkeit der Finger das

stärkste Ausdrucksmittel, so für die Sprache des Gesichts das Auge. Das Auge, die vielbesungene Pforte zur Seele, vermag der zartesten Stimmung Ausdruck zu verleihen: doch wird dieser zarte Schimmer nicht immer, vielmehr nur in seltenen Fällen die Kraft haben, auch in die Ferne zu wirken. Ein Aufschlag der Augen, ein plötzliches Aufleuchten, ein Heben, ein Senken der Lider, kann dagegen auch den räumlichsten Fernen des Schauspielshauses vermittelt werden; und somit wird entschieden von einer Technik des Augenspieles die Rede sein können, das in seiner vollen Wahrheit freilich am schwersten zu beherrschen ist und dessen Technik die höchste Stufe der Meisterschaft bildet. Der Stand des Augapfels ist von wesentlicher Bedeutung; sind beide nach innen gekehrt, verkünden sie Bosheit und Tücke, nach unten gewendet, eine gewaltige innere Gährung, rollend, Aufregung. Die Bewegung des Lides vermag den Blick zu verschleiern und ihn zu öffnen; auch die Richtung, welche der Blick nimmt, wird von Bedeutung sein. Vertrauen, Liebe, Freundschaft blickt sich fest ins Auge; Verschlossenheit, Lüge, weicht der Begegnung aus. Bis zu einem gewissen Grade soll der Schauspieler auch sein Auge leuchten lassen können, was freilich im Zustande der wachgerufenen seelischen Erregung von selbst geschieht, aber auch ohne sie ermöglicht werden muß. Scheue, scharfe, suchende, prüfende, durchdringende und lauernde Blicke werden gleichfalls im Gebiete des bewußten Ausdrucksvermögens liegen müssen. Die Darstellung Blinder wird am besten durch Unbeweglichkeit der Augäpfel, durch ein Hinstarren geschehen. Auch die Darstellung des Wahnsinns bedient sich solcher Blicke ins Leere.

Was das Auge für die Sprache des Gesichtes ist, das ist für die Sprache der Geberde die Hand und kommt der Beredtsamkeit der Finger ebenfalls eine besondere Bedeutung zu. Ein leises Zittern schon vermag seelische Erregung anzudeuten, und zur malenden Geste, zur Unterstützung des Wortes leisten die Finger ihre ganz besonderen Dienste. Sucht jemand für irgend einen bestimmten Ausdruck oft ein Wort, das ihm nicht gleich einfällt, so trachten die Finger dem sprachlichen Ausdruck zuvorzukommen und bemühen sich zu reden. Bekannt ist die Scherzfrage: Was ist ein Klapper? Jeder wird in der Antwort den Gegenstand durch die drehende Bewegung der Hand zu verdeutlichen suchen. In der Anwendung der Geste, namentlich was die malerische betrifft, stoßen wir auf nationale Unterschiede: die romanischen Völker bedienen sich der Geberdensprache nachdrücklicher, als andere; doch wird bei allen Verachtung sich durch Achselzucken, Stolz durch Emporwerfen des Kopfes u. s. w. ausdrücken und die Bewegung durch die in das Spiel kommenden Muskel Einfluß auf die Tonfarbe gewinnen.

Nur dann aber wird die Geberdensprache wirksam sein und die Gesetze der Natürlichkeit erfüllen, wenn sie mit dem Wort oder Empfindungsaccent zusammenfällt. Der Rythmus der Rede muß mit dem Rythmus der Bewegung sich in Uebereinstimmung befinden. Der Pantomimiker wird, da ihm das ergänzende Wort als Ausdrucksmittel fehlt, in der Geste übertreiben; der bloß rhetorische Schauspieler wird sie vernachlässigen. „Schausprecher" nannte Döring jene Art von Künstler. So wird die Geste dem Worte vorangehen, häufig aber eine selb-

ständige Aufgabe haben, verbinden, erklären und widersprechen können; im Gegensatz zur pantomimischen Darstellung aber nie direkt an den Zuschauer gerichtet sein dürfen, gewissermaßen als Erläuterung, wie sie der Mimiker seinem Publikum zu geben pflegt und geben muß. Wohl kann, wie es durch Worte geschieht, auch durch eine Geste „beiseite" gesprochen werden, allein ebenso wenig wie der Monolog wird ein „à part" oder die seine Stellung einnehmende Geberde „ad spectatores" zu richten sein, sondern ein Darstellungsmittel innerhalb des Rahmens bleiben müssen.

Der so wichtige Tonwechsel, welcher durch das Auf und Ab der Gedanken, durch das Auf und Nieder der Empfindungen unaufhörlich notwendig wird, ist nur durch den Wechsel der Geberde, vor allem aber nur durch den beständigen Wechsel der Miene zu erzielen und so ist die Ausübung der Schauspielkunst an die gleichmäßige Beherrschung von Ton, Miene und Geberde gebunden, die sich gegenseitig ergänzen, und erst in der Summe der Anwendung die Wahrheit des Ausdruckes ermöglichen.



Das dramatische „R".

Im Bereich der Bühne giebt es ebenso wie im Leben allerhand Legenden, die sich mit unausrottbarer Zähigkeit forterben. Der Verfasser hat die Kühnheit, zu behaupten, daß auch die Geschichte vom dramatischen „R" eine solche Legende ist, daß es ein dramatisches „R" nicht giebt; und wer das „R" übermäßig und am unrechten Orte schnurren läßt, einfach schlecht spricht, übertreibt, ebenso zu tadeln ist, wie derjenige, der Grimassen schneidet. Was als dramatisches „R" gilt, ist eine sprachliche Grimasse. Wenn wir die Konsonanten auf ihre Eigenart prüfen, so wissen wir, daß Lippen-, Gaumen- und Zungenkonsonanten unterschieden werden. Einzelne Konsonanten, wie die Lippenlaute „m", „w", haben auch einen selbsteigenen Klang, man nennt sie sogar Halbvokale; andere wiederum sind explosiver Natur, wie der Lippenlaut „p", der Zungenlaut „t". Unter den Halbvokalen befindet sich auch das „R" und nimmt als klingender Laut eine bevorzugte Stelle ein. An anderem Ort — im Absatz „Sprache und Ton" — war schon die Rede, daß die Vokale in ihrer Aussprache sich nicht immer völlig gleichen, daß wir verschiedene „a", mehrere „o", „e" unterscheiden; so wie sich

die Vokale je nach Stellung und Verbindung mit anderen Buchstaben verändern, ebenso verändern sich die Konsonanten, werden geschärft oder gemildert, und die Aussprache des viel umstrittenen Gaumenlautes „g" nähert sich in einer Verbindung dem explodierenden „k", in einer anderen verliert es sich in das sanft hinschleifende „j".

Was das „R" anbetrifft, so unterscheiden Sprachphysiologen vier Laute; wohlgemerkt, nicht in der Anwendung, sondern in der Bildung; darunter befindet sich auch das „R" des Schnarchens, das uns für diesen Fall gewiß nicht interessiert. Es können aber nur zwei wirkliche „R" in Betracht kommen, das durch Schwingungen des Zäpfchens erzeugte Rachen-„R" und das mit der Zungenspitze erzeugte Zungen-„R", welches oft das heißersehnte Ziel langer und qualvoller Uebungen bildet.

Für die Schönheit und den Ausdruck der Sprache ist das Zungen-„R" der wichtigste Buchstabe und das Rachen-„R" völlig entbehrlich; nichtsdestoweniger hat es bedeutende Schauspielerinnen gegeben, die das Zungen-„R" nicht sprechen konnten, die Julie Rettich und die Schröder-Devrient; aber „Raphael wäre auch das größte malerische Genie gewesen, wenn er zufälligerweise ohne Hände wäre geboren worden". Es ist auffallend, daß von keinem männlichen Schauspieler die Rede ist, der trotz diesem Mangel Bedeutendes leistete. Der Grund liegt wohl darin, daß die Sopranlage die Bildung des reinen „R" noch am ehesten entbehren kann, ja bei einer Art von Naiven früherer Zeit wurde dieser Mangel zum Vorzug. Bei dem Rachen-„R" sitzt nicht nur dieser Buchstabe selbst in der Kehle, auch die vorangehenden und folgenden

Laute sind nur mit größter Mühe nach vorne an den harten Gaumen zu bringen und klingend zu machen.

Das „R" wird mit der Zungenspitze gebildet. Schnellt sich beim Laut „t" und „d" die Spitze von den Zähnen ab, so schlägt sie beim „R" einen kleinen Wirbel. Vermag jemand das Zungen-„R" nicht zu sprechen, so sind „t" und „d" die besten Uebungslaute, um die Zunge geschmeidig zu machen. Für jedes „R" wird so lange ein „d" und „t" gesprochen, bis die Zungenspitze die nötige Beweglichkeit erreicht hat. Im französischen Konservatorium wird bekanntermaßen das Wort „travaille" in dtavaille so lange umgewandelt und als Uebung gesprochen, bis aus den Buchstaben „t" und „d" das Zungen-„R" ganz unmerklich wie ein Keimchen hervorwächst. Aber nur unablässige Mühe und unermüdliche Ausdauer wird der Zunge diese Beweglichkeit abringen.

Das „R" wird also mit der Zunge gebildet und schlägt diese dabei mit der Spitze einen Wirbel. Die Konsonanten werden aber ebenso wenig wie die Vokale immer gleich ausgesprochen. Namentlich das „R" erfährt an einer Stelle eine Verschärfung, wo es dann schnurrt, an einer anderen Stelle wieder ist es kaum zu vernehmen.

Es wird also von dem Wirbelschläger Zungenspitze in einem Fall nur ein Schlag gegeben, ganz sanft, in einem zweiten Fall ein stärkerer, im dritten geschehen zwei, drei Schläge und in besonderen Fällen schlägt er auch den ganzen Wirbel aus.

Mißbraucht aber jemand die Fähigkeit, läßt den Wirbel bei jeder unpassenden Gelegenheit tönen, verschärft das „R", wo die Schärfung nicht notwendig ist,

so wird von ihm gesagt: er bedient sich des dramatischen „R". Und doch übertreibt er nur, weiß das Instrument, die Sprache nicht zu behandeln und bringt durch seine Ueberdeutlichkeit die auf Deutlichkeit abzielende Kunst der Rede in Mißkredit.

Das „R" im Anlaut bedarf nur eines kaum hörbaren Wirbelschlages: „reden", „raten", „roh", „ruhen" werden die Zungenspitze nur zu einer geringen Thätigkeit veranlassen. Selbst von Sprechwerkzeugen, denen das Zungen-„R" keine Schwierigkeiten bietet, wird in diesen und ähnlichen Fällen, namentlich in norddeutschen Dialekten, häufig das Rachen-„R" angewendet und stört bei diesem Anlaß noch am wenigsten. Eine leise Schärfung des „R" tritt schon bei den dunkeln Vokalen ein, „o", „u" nehmen das „R" stärker in Anspruch wie „e" und „i". Noch merkbarer ist der Unterschied, wenn das „R" im Auslaut zur Geltung kommen soll. An und für sich muß sich die Zungenspitze bei dieser Gelegenheit schon zu kräftigeren Schlägen herbeilassen: „Aar", „er", „ihr", „Ohr", „Uhr" werden je stärker ihre Thätigkeit erfordern, je dunkler die Vokale sind. Wie viele Dialekte das „R" im Auslaut nicht zur Geltung kommen lassen, ist bekannt; es wird verschluckt oder in einen Vokal verwandelt.

Fällt das „R" mit dem Sinnton zusammen, so wird wieder eine kleine Schärfung erfolgen. „Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder." Das „R" im „Roß" wird einen kleinen Nachdruck vertragen; einen stärkeren, wenn es in gleichem Falle im Auslaut steht: z. B. wenn Hero in ihrem Turmgemach sich umsieht und träumend die Worte spricht: „Hier also, hier!"

Aber ein voller Wirbelschlag wird erst erfolgen, wenn Sinn- und Empfindungston im Auslaut zusammenfallen:

„Ein Ziel will ich dir geben, das bis jetzt
„Der frommen Bitte undurchdringlich war,
„Doch dir soll er nicht widersteh'n".

Das Wort „dir" wird der Darsteller drei Takte halten und folglich das „R" seinen vollen Wirbel ausschlagen lassen.

An dieser und an ähnlichen Stellen könnte man mit Fug und Recht von einem dramatischen „R" sprechen, denn es nimmt den vollen Ausdruck der Empfindung in sich auf; mit demselben Recht gäbe es dann auch ein dramatisches „M":

„Der Prinz ist ein **M**örder, des Appiani Mörder"

oder ein dramatisches „L":

„Leg auf die Zunge mir den gift'gen Pfeil"

oder ein dramatisches „N":

„**N**acht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen"

oder ein „F":

„**F**isch damit zu ködern"

oder ein „ch":

„Ich verlasse mich auf mi**ch** und meine beiden offenen Augen" u. s. w., mithin kann jeder Konsonant im gegebenen Falle das Prädikat für sich in Anspruch nehmen, denn er nimmt den dramatischen Ausdruck auf. Es zeigt sich bei dieser Gelegenheit, daß der Konsonant überhaupt der Träger des Ausdruckes ist. Alle Arten von Thätigkeiten werden durch den Konsonant, vielmehr durch dessen Schärfung, zum Ausdruck gebracht, alle Zustände durch den Vokal

und seine Dehnung. In der Sprache ist der Konsonant das aktive Element, der Vokal das passive. In den Worten: schlagen, stoßen, sehnen, pressen u. s. w. schärft sich der Konsonant, und zwar um so mehr, je stärkerer Nachdruck dem Wort verliehen werden soll.

Zustände, Stimmungen fallen dagegen in das Bereich des Vokals; Stellen wie:

„jeden Nachklang fühlt mein Herz, froh und trüber Zeit"

bedingen eine Dehnung des Vokals im Hauptaccent.

Noch eine wichtige Aufgabe fällt den Konsonanten zu. Sie sind es, welche die Deutlichkeit erzielen. Namentlich sind die explodierenden Laute die Schleuderer, welche den nachfolgenden Mit- und Selbstlauten ihre Fernwirkung verleihen.

Wie weit die Konsonanten den Ausdruck der Empfindung in sich aufnehmen können, wurde an obigen Beispielen gezeigt. Da aber eine Sprache je schöner klingt, je reicher sie an Vokalen ist, so werden für die Klangfähigkeit der Sprache die tönenden Halbvokale und ihre volle Anwendung, wo es Sinn und Empfindung gestatten, von Bedeutung sein. Die Musik der Konsonanten vermag mit dem Vokal, was die Klangwirkung betrifft, in Wettbewerb zu treten, und je tönender und präziser der Konsonant zur Geltung kommt, desto voller und runder klingt der Vokal. So wird bei dumpfer Bildung der Vokale der Konsonant das beste Mittel sein, jenen klingend zu machen und ihm auf dem Wege durch die Mundhöhle zum harten Gaumen geradezu Vorspanndienste leisten. Bei schwierigen Lautbildungen ist der Konsonant geradezu der Springstock, um über die Hindernisse hinwegzukommen,

namentlich das „R" besitzt diese wertvolle Eigenschaft, und der Mißbrauch liegt nahe.

Daß ein Rollen der Augen in den Momenten höchster Erregung, in verhaltener Wut von größter Wirkung und dabei durchaus natürlich ist, wird niemand bestreiten. Wird aber von dem Augenrollen am unrechten Orte ein häufiger Gebrauch gemacht, so wirkt es sofort theatralisch Was als dramatisches „R" gilt, ist — ins Sprachliche übertragen — solch ein theatralisches Augenrollen.

Rhetorik.

Rhetorik, ihrem Namen und Wesen nach, ist bei den Schauspielern arg in Verruf gekommen. Sie fühlen instinktiv, daß ein Vorherrschen des rhetorischen Elements ihrer Kunst die Selbständigkeit nimmt. Was der Schauspieler durch Aufspüren des Naturlautes, durch Blick, Miene und Geste zum Ausdruck zu bringen vermag, ist sein geistiges Eigentum, dadurch schafft er selbständig mit dem Dichter, über den Dichter hinaus. Der Rhetoriker gilt ihm leicht als Referent, der wohl der Dichtung das lebendige Wort verleiht, aber keine Gestalten schafft, die einen persönlichen Stempel tragen. Zu allen Zeiten waren die stärksten schauspielerischen Talente auch keine Rhetoriker im eigentlichsten Sinne.

Wenn die Grenzen abgesteckt werden, innerhalb welcher der Vorleser und innerhalb welcher der Schauspieler wirkt, so tritt sofort eine Grundverschiedenheit zu Tage. Der Vorleser wird nur eine Reliefdarstellung bieten können, der Schauspieler eine volle und plastische. Dieser hat eine Figur von allen Seiten zu zeigen, jener eine Anzahl von Figuren, die mehr oder weniger zurücktreten, sich gegenseitig abheben müssen. Das gilt für den Vorleser nicht nur bei Wiedergabe von Dramen, sondern auch für das einfachste Gedicht, wenn es nicht geradezu ein Lied oder Stimmungsgedicht ist. In Goethes „Sänger" spricht der König, der Sänger, und der anteilnehmende Erzähler

selbst, im „Fischer“ nur die Nixe; aber auch die Wellen sprechen, und vom Erzähler wird das stärkste Mitfühlen verlangt, ja sein Empfinden muß sogar in die anderen Reden mit hineinklingen und zur Geltung kommen. So wird der Vortrag des Lyrischen eine Stimmung auslösen, die beinahe schon musikalischer Natur ist, aber ebenso in der Vorlesung von Dramen der Stimmungsgehalt, der lediglich am Wort haftet, seinen stärksten Ausdruck finden. Dadurch wird in der Vorlesung dem Drama eine Einheit verliehen werden, die in den meisten Fällen eine Bühnendarstellung nicht aufweisen kann, aber selbstverständlich muß das Widerspiel der Individualitäten fehlen. So beginge der Vorleser eine Sünde gegen das Ganze, wenn er eine Figur auf Kosten der anderen herausheben würde; ein so ausgezeichneter Vorleser wie Tieck soll stets innerhalb dieser Grenzen geblieben sein. Auch Türschmann hat in feinstem Geschmack jeder Figur den ihr zukommenden Platz eingeräumt und keine bevorzugt. Schon die Oekonomie der Mittel verbietet dem Vorleser in einer einzelnen Gestalt voll aufzugehen und leidenschaftliche Ausbrüche in den stärksten Farben wiederzugeben, mit einem Wort, die Grenzen, die zwischen Bühne und Lesepult bestehen, zu überspringen. Man würde es ihm mit Recht verübeln, wenn er „schauspielert“.

Der vorwiegend rhetorische Schauspieler wird sich in seiner Darstellung der Art des Vorlesens nähern; wie diesem ist ihm der Stimmungsgehalt des Wortes von größter Bedeutung und ist dem Vorleser der Gebrauch der Geste bis auf wenige Handbewegungen eingeschränkt, kann er Mienen- und Augenspiel bis zu einem gewissen

Grad entbehren (er kann es so gar ganz, wie Richard Türschmann bewiesen hat, der blind war), so sind auch dem rhetorischen Schauspieler Mimik und Geste von nebensächlicher Bedeutung. Wie er im Vortrag vornehmlich die Schönheit anstrebt, so strebt er sie auch in der Haltung und Bewegung an und dadurch gleitet das Ganze ins Konventionelle.

Das Wesen der Rhetorik wird aber in diesem Falle nicht in seinem innersten Kern erfaßt. Sie ist überhaupt eine Kunst, die leicht in Verfall gerät, weil sie an der Person haftet, mit deren Verschwinden eine erworbene und hochentwickelte Fähigkeit dahin ist. Das Muster geht verloren. Wenn wir uns die griechischen Redner vergegenwärtigen, so tritt uns eine Kunst entgegen, die mit den größten Feinheiten ausgestattet war, die sich allerdings nicht nur auf die Form, sondern auf den Inhalt bezogen; allein wir wissen, wie gerade die Form es gewesen ist, die dem Inhalt die größte Wirksamkeit verlieh. Heute sind die öffentlichen Redner im allgemeinen geneigt, diese Form gering zu achten. Untersuchen wir die Mittel, mit denen Demosthenes u. a. zu wirken suchten, so finden wir sie dem schauspielerischen Ausdrucksvermögen verwandt; nicht daß sie im schlechten Sinne „schauspielerten", die psychologische Vertiefung, die sie ihrer Rede zu teil werden ließen, aber auch die Beobachtung und genaue Kenntnis der Psyche des Zuhörers verhalf ihnen zu so gewaltigen Erfolgen. Sie wußten eine Rede zu berechnen, sie zu steigern.

Damit ist einer der wichtigsten Punkte erwähnt, welche das Wesen der Rhetorik ausmachen: die Steigerung.

Eine einfache Tischrede, jede Ansprache, verlangt eine solche Steigerung und wird ihr auch zu teil. Das „lebe hoch", das „Hurrah" u. s. w. sind solche Redegipfel. Die Stimme erhebt sich am Schluß; die erhöhte Lebhaftigkeit des Ausdrucks veranlaßt sie dazu, auch wird durch den kräftigen Abschluß angezeigt, daß die Rede jetzt zu Ende ist. So ist das hohe C, das Manrico am Schluß der stretta singt, kein bloßer Effekt, die Steigerung folgt auch hier ihrem natürlichen Gesetz.

Für die Wirkungen auf der Bühne ist die Steigerung unerläßlich und von der größten Bedeutung. Der Dramatiker beabsichtigt sie, nicht nur was den Aufbau des Stückes anbelangt, sie liegt auch mit Sicherheit jeder größeren Rede zu Grunde, ob sie Nathan, Sigismund, Lear, Harpagon, Faust oder Posa spricht. Lessing, Calderon, Shakespeare, Molière, Goethe und Schiller bedienen sich ihrer in gleichem Maße. Die Steigerung kann auch nach abwärts erfolgen, der Affekt kann kraftgebend oder kraftnehmend sein. Der Rede den richtigen Aufbau zu teil werden lassen, ist nicht leicht. Es giebt Steigerungen, die sich bis zu Turmhöhe emporheben, die Ansprache des Posa an den König, die des Stauffachers an die versammelten Landsgenossen u. s. w. In solchen Reden sich nicht vorzeitig auszugeben, Schatten und Licht entsprechend zu verteilen und doch den Trumpf für den Schluß noch übrig zu halten, erfordert große technische Fertigkeiten. Das Tempo spielt eine wesentliche Rolle, im Verlauf der Rede wird es sich beschleunigen, beflügeln, und ist bei dieser Gelegenheit zu beobachten, daß, je mehr die Stimme an Tonstärke wächst, in Wirklichkeit das Tempo nachläßt,

scheinbar aber zunimmt, da dem Ohr des Hörers durch die anschwellende Tonfülle das Nachlassen nicht zum Bewußtsein kommt, im Gegenteil die wachsende Breite des Tones als Steigerung empfunden wird. Nur besonderer Geschicklichkeit werden Steigerungen dieser Art mühelos gelingen, wenn dabei die Grenzen des natürlichen Ausdrucks nicht überschritten werden sollen.

Jene Schauspieler, welche die Rhetorik und ihr Wesen mißachten, werden daher gezwungen sein, solchen Aufgaben auszuweichen; aber ein gewisses Maß von rhetorischer Fertigkeit wird gar nicht zu entbehren sein. Am ehesten kann ohne sie der Komiker auskommen; doch auch an ihn treten Aufgaben heran, welche rhetorische Kunst in Anspruch nehmen, die Rede des Kapuziners in Wallensteins Lager erfordert große rednerische Kraft und rhetorisches Geschick. Was konnte der berühmte Komiker des Burgtheaters, Meixner, für ein hinreißender Rhetoriker sein, und auch Hugo Thimig legt in Doczis Verslustspiel „Der Kuß" von seiner Beherrschung der Redekunst Zeugnis ab. Friedrich Ludwig Schröder gilt als direkter Widerpart der Weimarschen Schule, die dem Wort und der Form die größte Bedeutung beilegte. Hören wir, was sein Biograph F. L. W. Meyer in dieser Beziehung über ihn zu melden weiß.

„Noch im Jahre 1811, Schröder war 67 Jahre alt, gestanden Künstler von Feuer und Talent, sie getrauten sich kaum, seine Lebhaftigkeit zu erreichen. So rasch und so verständlich, so schnell und zu gleicher Zeit so ausdrucksvoll und bezeichnend ist wenigen gegeben, zu sprechen. Doch hatte lange, unablässige Uebung das meiste gethan.

Seiner Meinung nach eine sehr einfache. Er versuchte anfangs nur recht schnell zu sprechen, ohne eine Silbe, einen Buchstaben zu verschlucken, und trieb diese Schnelle so weit, bis er nach wiederholten Versuchen gewiß ward, er könne sie nicht vermehren. Dann erst bewarb er sich um die Tinten, Schattierung der Empfindung, mit beständiger Rücksicht auf die Beschleunigung der Sprache."

Wie sehr also hatte sich Schröder, der als Haupt der realistischen Schule gilt, die Kunst der Rede und ihre Beherrschung angelegen sein lassen! Ob der Weg, den er dabei eingeschlagen hat, auch von anderen beschritten werden kann, muß freilich untersucht werden. Helle Stimmorgane werden von Haus aus eine größere Sprachgeschwindigkeit erreichen können, wie tiefe Stimmen, das hat schon psychologische Ursachen. Außerdem war dem schauspielerischen Genie Schröders der Empfindungston des Affektes in allen seinen Spielarten gewiß so zur Hand, daß ein Fehlgreifen ausgeschlossen war. Geringeren Talenten würde seine Art zu studieren nicht anzuraten sein. Sie werden gut thun, umgekehrt zu verfahren; erst die Empfindungstöne feststellen und nachher sich die mechanische Fertigkeit und Schnelligkeit der Rede anzueignen suchen, sonst könnten sie leicht in Gefahr kommen, äußerlich zu bleiben.

Es handelt sich aber nicht nur um die Fähigkeit der Sprachwerkzeuge allein, sondern auch um die geistige Kraft, die eine Rede richtig zu gliedern weiß. Kainz, der ein vollendeter Rhetoriker ist und eine Sprachschnelligkeit erreicht, wie sonst kein lebender deutscher Schauspieler, bekennt von sich, daß er die Rede sich nach Bildern ein-

zuteilen strebt. Das Umreißen des Satzbildes und seine organische Gliederung ist für die Rhetorik thatsächlich der wichtigste Faktor. Nicht allein die Worte, sondern auch die Sätze so zu gruppieren, daß auf den sinntragenden das volle Licht fällt, den Hauptton richtig anzuwenden, ihm im einzelnen Wort sowohl wie im Satz selbst die notwendige Geltung verschaffen, ihn so abzustufen, daß die Vordersätze auf den Nachsatz hinweisen, ihn vorbereiten, kurz all die tausend Fäden zu regieren, die kunstvoll durcheinander geschlungen werden müssen, um das Satzbild in seiner Reinheit und Abgeschlossenheit erstehen zu lassen; das alles beansprucht eine geschulte kunstvolle Hand, wenn die Fäden nicht zerreißen und das Gewebe der Rede zerstören sollen.

Nur auf diesem Wege kann der Redner erzielen, was ihm das Wichtigste sein muß: Deutlichkeit. Darunter ist nicht die mechanische Deutlichkeit verstanden, von der im Absatz „Sprache und Ton“ die Rede war; dort wurde verlangt, daß der Schauspieler seine Sprechwerkzeuge so zu bilden habe, daß das Wort mühelos in die entferntesten Winkel des Hauses dringe. Aber die geistige Deutlichkeit des Sinntons muß sich zur mechanischen Deutlichkeit des Sprachtones erst gesellen. Ist der Redner geistig thätig, während er spricht, so muß es in anderer Weise auch der Zuhörer sein, wenn er richtig aufnehmen soll. Er hat das geistige Bild, das ihm der Redner giebt, erst seinem Verstande zuzuführen. Je sicherer und lichtvoller der Sprecher seine Rede gruppiert, desto leichter wird dem Hörer die Aufnahme sein, um so besser und williger wird er dem Redner folgen. Karl Vogt stellt fest, daß lautes

Sprechen eine Lähmung des Denkvermögens hervorbringt, daher der viele Unsinn, der in gehaltenen Reden zu Tage tritt. Schreien wird noch stärker das Denkvermögen lähmen und darum nur der Ausdruck der blinden Leidenschaft sein.

Noch ein wichtiger Punkt kommt für den Redner in Betracht: der Ruhepunkt in der Rede, die Pause. Die Einschnitte in richtigem Zeitmaß sind von der allergrößten Wichtigkeit, denn ohne sie kann der Hörer das ihm vom Redner Gegebene nicht verarbeiten.

Wie sehr der Dichter selbst auf solche Einschnitte bedacht ist, zeigt sich besonders in lyrischen Gedichten, wo der Sprachklang am ausgeprägtesten zur Geltung kommt, in dem Wesen der Katalexis. Der Dichter läßt absichtlich ein, auch zwei Versfüße ausfallen, um den Sprecher zu einem entsprechenden Innehalten zu zwingen. Es wird ein bis zwei Takte Pause geboten, wie bei einem musikalischen Vortrag. In der dramatischen Rede sind die Pausen und Einschnitte von nicht minderer Wichtigkeit, aber völlig in die Hand des Sprechers gegeben.

Lessing sagt im Laokoon: „Wenn die Rede in ein Bild übergeht, dann geschieht es entweder, um sich leidenschaftlich zu steigern oder aus der erreichten Leidenschaft zu fallen; sie verlangt daher stets einen anderen Ton steigend oder fallend"; es muß also ein Wechsel im Ton stattfinden und sich der Metapher im Fluß der Rede abheben; wie nicht Heben und Senken, Steigen und Fallen allein, sondern der Wechsel der Tonfarbe und Tonstärke von der größten Wichtigkeit ist. Daß die Ton-

farbe jedoch in das Gebiet des Empfindungsausdrucks fällt und wesentlich durch ihn bestimmt wird, wurde in „Sprache und Ton" nachgewiesen.

Auf der anderen Seite hat die Tonfärbung auch eine rhetorische Veranlassung. In der reinen Lyrik werden durch den Sprachklang bestimmte, man könnte fast sagen oft musikalische Wirkungen beabsichtigt, und diesen ist wohl auf dem Wege des Naturlautes beizukommen, solange sie Empfindungen wiedergeben; mitunter ist aber die Wirkung des Sprachklangs auf sich selbst gestellt, wie beispielsweise in manchen Oden von Klopstock.

Daß auch die dramatische Dichtung sich gelegentlich solcher Wirkungen des Sprachklanges bedient, darf nicht übersehen werden, der Fortgang der Handlung setzt aus und der Dichter schlägt, innehaltend, einen lyrischen Akkord an, der kürzer oder länger, in jedem Falle vom Schauspieler Beachtung finden und gehalten werden muß. Das Parzenlied in der Iphigenie ist eine solche Stelle, freilich fällt hier die Gewalt des Wortklanges mit der Tiefe der nach Ausdruck ringenden Empfindung zusammen, und in wahrhaften Dichtungen werden diese Momente sich stetig ergänzen.

Auch die Interpunktionszeichen verdienen es, auf ihren Tonfall hin untersucht zu werden. Es wird sich ergeben, daß die Stimme beim Schlußpunkt nicht immer in gleichem Maße sinkt, und sich beim Ausrufungszeichen nicht immer in gleichem Maße hebt. Je nach dem Sinn und Wortlaut der Rede wird sich ein Punkt dem Ausrufungszeichen, ein Ausrufungszeichen dem Punkt nähern, und der Tonfall zwischen den Extremen schwanken. Ebenso übt das

Komma, der Beistrich, nicht immer die gleiche Wirkung auf den Tonfall. Bald wird der Ton sinken, wenn Gegenstände der Reihe nach aufgezählt werden.

„Das Reich kam zusammen; Roß, Löwe, Tiger, Bär, Elefant und Rhinozeros traten auf."

Wenn aber der Beistrich am Ende eines oder mehrerer Vordersätze steht, die einzeln oder gemeinsam auf einen Nachsatz hinweisen, wird sich die Stimme heben; je mehr, je größer die Spannung ist, die erzielt werden soll.

„Neben meinem Haus lag eines Jägers Hund an einer Kette, eine so bissige Bestie, die dir die Mädels wie der Blitz am Rockzipfel hatte, wenn sie sich versahn, und zu nah drann vorbeistrichen."

Auch das Fragezeichen wird nicht immer in gleicher Hebung der Stimme gesprochen. Die oft wiederkehrende Redeform, die sich einer Reihe von Fragen bedient, wird beim letzten Fragezeichen erst das Heben des Tones am eindringlichsten verlangen, sonst würde das Ohr des Hörers durch die oftmalige Wiederholung der gleichen Tonhebung beleidigt und eine Steigerung wäre ausgeschlossen.

Ferner macht der eingeschobene Satz, der Zwischensatz, bestimmte Forderungen geltend. Rufen die Interpunktionszeichen ein Steigen und Fallen der Stimme hervor, so verlangt der eingeschobene Satz ein Verändern der Tonstärke. Oft aber sind Sätze so ineinander geschachtelt, daß der Ton sich auf das Mannigfaltigste abzustufen hat. Um aber die Verbindung mit dem Hauptsatz nicht zu stören, muß der eingeschachtelte Satz wieder zwischen zwei leisen Tonhebungen stehen, welche die Brücke über den eingeschachtelten Satz bilden.

Die Mannigfaltigkeit, die sich in Diktion und Redeform kund giebt, wird jeder Dichtung eine besondere Eigenart aufprägen und Berücksichtigung erheischen. Der breit dahinfließende Strom der Schillerschen Jamben wird eine andere Behandlung verlangen, als die stetig innehaltende, knappe Sprache Lessings.

Goethe hat bekanntlich von seinen Schauspielern verlangt, daß sie im Vers das Ende der Zeile durch einen Halt markieren sollen. Freilich geht das nur an, wenn der Vers die Würfelform besitzt, deren sich Shakespeare anfangs auch bediente, die er in der späteren Periode aber fallen ließ. Lessing stellt das Muster eines Dialogs auf, indem seine Jamben stets ineinander fließen, und die bewußte Goethesche Pause nach dem Vers absolut nicht gestatten. Schiller handelte unbewußt darnach und konnte, selbst durch Goethe beeinflußt, nicht seinen dramatischen Instinkt hemmen.

Der Goethesche Wohlklang, der Fluß Schillers, die lapidare Art Hebbels, die ineinander gekeilte, ineinander gefügte Art Kleists, die den Satzbau oft zum kunstvollen Gewölbe macht, sollen sich in der Wiedergabe scharf unterscheiden, und die Individualität des Dichters erkennen lassen.

So schreibt z. B. Ludwig Speidel über die Behandlung von Lessings Sprache: „Lessing verlangt vom Schauspieler ein ganz eigenes Denken und Sprechen. Wo andere sich rednerisch fortbewegen, fortreißen wie Schiller, forttragen wie Goethe, geht Lessing nur langsam vorwärts, bei jedem Schritt sich umwendend, aber in dieser Bewegung voller Leben und Unruhe und vom Schau-

spieler verlangend, daß er ihm aufmerksam folge. Lessing fordert von ihm das wachste Bewußtsein, eine stete Geistesgegenwart. Bei dem Satze, den er jetzt spricht, muß dem Schauspieler noch der vorhergehende Satz gegenwärtig sein.

Was hier Speidel für Lessing verlangt, die besondere Art in Behandlung der Sprache, wird auch für Grillparzer, Hebbel, Kleist, in Anspruch zu nehmen sein; ja jeder Dichter verdient die Berücksichtigung seiner rhetorischen Eigenart, und der Schauspieler hat die Pflicht, sie ihm zu teil werden zu lassen.

So soll neben dem Studium der menschlichen Leidenschaften und ihrer Ausdrucksformen das Studium der Rhetorik dem Schauspieler am Herzen liegen, bleibt er damit innerhalb der Grenzen seiner Kunst, so wird er das ihm kraft seines Talentes zustehende Gebiet wesentlich erweitern, sein schauspielerisches Ausdrucksvermögen aber in eben demselben Maße schmälern, sobald ihm die Rhetorik Selbstzweck wird.

Auffassung.

Als Dr. August Förster dem Lehrkörper des Konservatoriums für dramatische Kunst angehörte, das Anfang der 70er Jahre von dem damaligen Burgschauspieler Franz Kirschner in Wien ins Leben gerufen wurde, um indes nur einige Zeit zu bestehen, sagte er im Verlauf der ersten Unterrichtsstunden seinen Schülern, unter denen auch der Verfasser dieses Buches war, das folgende: —

Doch nein, ehe dieser Ausspruch wiedergegeben wird, der manchem Ohr als eine litterarische Ketzerei klingen mag, muß die künstlerische Persönlichkeit Försters, deren Bedeutung wohl feststeht, ein paar Zeilen der Würdigung erfahren. Dr. Förster, damals Burgschauspieler und Regisseur, später Societair und Mitbegründer des deutschen Theaters, zuletzt Direktor des Burgtheaters, war einer der besten Kenner des Theaters und seiner Forderungen überhaupt. Laube sagt von ihm in der Geschichte des Burgtheaters: „Er hat die reiche Bildung eines begabten Menschen, der für seinen künstlerischen Beruf zu jeder Hingebung bereit ist und der für den deutschen Schauspieler durchweg die höhere und höchste Bildung in Anspruch nimmt“. Förster, ein Mann von großem Ernst und Wissen, dabei ein vorzüglicher Schauspieler, als Regisseur nicht nur durch die Schule Laubes gegangen, sondern später auch durch diejenige Dingelstedts, der beiden Männer also, die neben Eduard Devrient und dem Herzog von

Meiningen die bedeutendsten Regisseure des deutschen Theaters gewesen sind, — war auch ein ausgezeichneter Pädagoge. Voll hingebender Geduld, und dazu mit der Gabe ausgerüstet, jede Rolle vorspielen zu können. In Minna von Barnhelm z. B., ein Stück, das er mit den Schülern studierte, that er es nicht nur mit den gesamten männlichen Rollen; auch die Allüren des gnädigen Fräuleins wußte er ebenso geschickt anzudeuten, wie das drollige Gehaben Franziskas; dabei unterstützte ihn sein ausgezeichnetes Gedächtnis, das nach zwei- bis dreimaligem Anhören den Text vollkommen beherrschte. Dieser Mann also, dieser alte Komödienmeister, von dem man wohl sagen konnte, daß ihm das Wesen der Schauspielkunst durch und durch aufgegangen war, sprach zu seinen Schülern folgendermaßen:

„Kinder, gleich von vornherein will ich euch etwas Wichtiges, aber im Vertrauen sagen; meine Ansicht ist, daß mit allem, was man über Auffassung von Rollen spricht und schreibt, leeres Stroh gedroschen wird; der Schauspieler hat gut Komödie zu spielen, d. h. er muß Menschen darstellen; aus seiner Haut kann am Ende keiner heraus und je nach dem Temperament des einzelnen wird der individuelle Charakterzug schon von selbst hervortreten und zwar um so unmittelbarer und reiner, je weniger er beabsichtigt und gekünstelt ist."

Damit wollte er sagen: Bilde, Schauspieler, dein Instrument, auf dem du spielst, dich selbst, zur höchsten Vollkommenheit aus. Veredle deine Sprache und beherrsche sie so, daß dir ein unnatürlicher und falscher Ton zur Unmöglichkeit wird; erziehe dich dazu, alles, was

du künstlerisch empfindest, nachdrücklichst durch Miene, Geste und Blick zum deutlichen Ausdruck zu bringen; setze Blut und Nerv an die Aufgabe, dringe ein in das Wesen der menschlichen Leidenschaften und Zustände und so vor- und durchgebildet, überliefere deine innere und äußere Persönlichkeit der Rolle. Sie wird schon mit dir das Richtige anzufangen wissen. Vorausgesetzt, daß sie im Bereich deiner Wirksamkeit liegt; je besser sie mit deiner Natur, der Art deines Talentes sich deckt, desto lebendiger wird sie werden. Freilich muß die Einsicht über das Wesen der eigenen Persönlichkeit hinzutreten und diese Einsicht ist selten. Schröder hat nie eine Rolle gespielt, die seinem Wesen nicht entsprach, Iffland dagegen hat in hochtragischen, Fleck in komischen Rollen enttäuscht.

Aber, höre ich einwenden, wo bleibt da die Verwandlungsfähigkeit, das höchste Ziel des Schauspielers, die „proteusartige“ Gestaltungskraft? Es ist eben die Frage, ob sie das Ziel bildet, oder vielmehr bilden soll; ob die Einseitigkeit nicht eher groß macht, wie die Vielseitigkeit. Gerade unsere größten deutschen Schauspieler zeichnen sich meistens nicht durch diese Eigenschaft aus. Einer der ersten unter den lebenden, Bernhard Baumeister, besitzt keine Verwandlungsfähigkeit und doch ist er gleich groß im Komischen wie im Tragischen. Er stellt eben Menschen dar, spielt im Försterschen Sinne gut Komödie durch die künstlerische Veredlung der eignen Persönlichkeit; und Einsicht oder Leitung haben ihn auf die Rollen hingewiesen, die mit seiner innersten Natur zusammentreffen. Eine Verwandlungsfähigkeit, die anstrebt, die eigene Persönlichkeit zu verstecken, kann der Schauspielkunst in ihrer

Gesamtaufgabe unmöglich dienlich sein, denn sie verlangt doch gerade ein volles Einsetzen der Persönlichkeit, um dem Abstrakten Körper zu geben. Dennoch wird es unter Umständen einem Schauspieler gelingen, in verschiedenen Rollen jeweils ein anderer zu sein; aber wohlgemerkt, nur in sogenannten Episoden oder Chargenrollen, welche die völlige Entwickelung eines Charakters nicht erfordern.

Der Schauspieler braucht bei dieser Gelegenheit immer nur einen Teil seiner künstlerischen Persönlichkeit einzusetzen, und je besser er diese abzuzirkeln weiß, desto mannigfaltiger werden ihm Gestalten geraten, die nur eine Seite zeigen. Wird aber sein ganzer innerer Mensch mit allen Affekten aufgeboten, so ist diese Sonderung, die eher einem Kunststück gleicht, als einem Kunstwerk, schon nicht zulässig. Ganz großen Technikern, wie z. B. Rossi einer war, ist es allerdings gelungen. Er vermochte die leidenschaftlichen Aeußerungen eines Melancholikers wie Hamlet von dem eines Cholerikers wie Othello durchwegs auseinander zu halten. Doch handelt es sich hier um einen italienischen Schauspieler, dem aus nationalen Gründen die Geste ganz anders zu Gebote steht; außerdem könnte nur ein italienischer, die Sprache völlig beherrschender Kunstkenner feststellen, ob nicht etwa doch sprachliche Unnatur oder Manier vorhanden war. Salvini, als der Einfachere, galt für den Größeren; daß aber ein so grandioser Virtuose wie Novelli mit seinen verblüffenden Leistungen sich nicht überall innerhalb der Grenzen hält, die Shakespeare mit seinem goldenen Worte als die Bescheidenheit der Natur bezeichnet, sickert auch ohne genaue

Kenntnis der Sprache durch. Dabei ist dem Virtuosen die Schauspielkunst Selbstzweck, Selbstzweck darf sie aber in keinem Fall sein; erst dann erfüllt sie ihre Aufgabe, wenn sie im Dienst der Dichtung steht. Damit und das ist der wichtigste Punkt in diesem Abschnitt, berühren wir das Verhältnis des Dichters zum Schauspieler. Ob die Dichtung gut oder schlecht ist, hat den Schauspieler als solchen eigentlich gar nicht zu kümmern; besitzt er litterarischen Geschmack, wohl ihm! es kann ihm zum persönlichen und künstlerischen Vorzug gereichen, auch wird er seine Kraft lieber an eine Aufgabe setzen, von der er sich Dauer verspricht, als an eine dramatische Eintagsfliege. Aber nicht der litterarische Wert hat für ihn in Betracht zu kommen, sondern die ihm gestellte Aufgabe, seine Rolle und ihr Bezug auf das Stück, auf die Stellung zum Ganzen. Kommt die Rolle seiner Eigenart entgegen, vermag er sie mit seinem Darstellungsmittel zu decken, so kann sie im schlechten, d. h. litterarisch wertlosen Stück, ihm den schönsten Erfolg bringen; im umgekehrten Falle kann er trotz der Schönheit einer Dichtung mit seiner Gestaltung scheitern. Die größten Schauspieler haben ihre Kraft an litterarisch wertlose Stücke gesetzt, wenn sie ihnen nur eine Rolle boten. Ja es wurde und wird ihnen, früher und jetzt, sogar eine Vorliebe für solche Stücke zum Vorwurf gemacht. Sie hat ihren guten Grund. Auch die Schauspielkunst, die nicht im Virtuosentum wurzelt, kann um so selbständiger auftreten, je freier sie die Rolle gestalten kann; große Dichter zwingen durch die plastische Gewalt, die sie ihren Figuren geben, durch den architektonischen Aufbau ihrer Stücke, der nicht erschüttert

werden kann, den Schauspieler auf einen bestimmten Weg, der kein Ausbeugen zuläßt, sie schreiben ihm die Marschroute vor. So ist die Schauspielkunst einem Strom vergleichbar, der in flachen Niederungen eine imposante Ausbreitung zuläßt, zwischen steilen Felsen eingeengt, aber eine reißende Gewalt und Vertiefung gewinnt. Es hat früher einen Ausdruck gegeben, dem man heute nur selten mehr begegnet. Man sprach von einem dramatischen Werk, als einem Buchdrama. Damit wollte man ausdrücken, die Forderungen, welche das Theater stellt, seien in ihm nicht erfüllt. Heutzutage werden diese Forderungen oft mit Absicht negiert. Wer aber am meisten darunter leidet ist der Schauspieler, denn abstrakte Gedanken lassen sich nicht darstellen, sondern nur Gestalten, die Fleisch und Blut haben oder doch gewinnen können, die nicht bloß reden, sondern durch ihre Reden handeln, mag die Handlung oder der Vorgang ein zart-innerlicher oder ein grob-äußerlicher sein. Auch um die sogenannte Stimmung hat sich der Schauspieler nur insoweit zu kümmern, als er gehalten ist, seine Rolle im Hinblick auf den Gesamtcharakter des Stückes oder den der einzelnen Szene in Ton und Haltung abzustufen; die Stimmung wird sich schon von selbst ergeben, wenn sie der Dichtung oder der Szene ausgesprochen zu Grunde liegt und nicht durch Nebendinge gestört wird. Seine Aufgabe wird aber desto schwieriger, je umständlicher der Dichter zu Werke geht, die Grundstimmung seinem Stücke zu schaffen. Shakespeare macht es ihm in dieser Hinsicht leicht; die Szene mit dem Geist auf der Terrasse in Hamlet, der Raufhandel, mit welchem Romeo und Julia eingeleitet wird, legen hier wie dort

die Stimmung mit ein paar Strichen fest. Auch Lessing braucht die knappsten Mittel; die Antwort des Prinzen auf die Rede: es sei ein Todesurteil zu unterschreiben ist in den paar Worten „Recht gern, geben Sie nur her geschwind" ein moderner, ganzer Milieuakt und charakterisiert vollauf die Frivolität des Zeitalters.

Den Stimmungsgehalt eines Werkes oder den einer Szene zu heben, liegt naturgemäß nicht in der Hand des einzelnen Schauspielers allein, sondern ebenso in der seiner Mitspieler und es ist die Aufgabe des Regisseurs die einzelnen Teile harmonisch auf ein Ganzes zu stimmen; aber auch dieser wird, wenn er klug ist, den Individualitäten der einzelnen Schauspieler, soweit es angeht, den freiesten Spielraum lassen im Sinne des Försterschen Ausspruches: daß die Wirkung sich um so wahrer und reiner einstellt, je weniger sie beabsichtigt und gekünstelt ist. Im Sinne dieses Ausspruches wird dem Leiter auch die Aufgabe zufallen, Individualitäten zu züchten und sie im Interesse des darzustellenden Kunstwerkes richtig zu verwenden. Von der Eigenart der Person, die sich für die einzelne Rolle einsetzt, hängt in den meisten Fällen das Gelingen der Gesamtdarstellung ab. Um bei Emilia Galotti zu bleiben, das vollste und hellste Licht muß auf die beiden Hauptfiguren fallen, auf Emilia und den Prinzen, und müssen sich Appiani und Orsina dazu in einem gewissen Gegensatz verhalten. Der Prinz kann nicht genug graziös und liebenswürdig in der Erscheinung sein, es muß begreiflich werden, daß er Emilien blendet. Appiani soll gegen ihn abstechen; was der Vater an ihm zu loben weiß, sind alles Eigenschaften, die Frauen schätzen, aber nicht bestechen

können. Der Jüngling, welcher alte Männer entzückt, wird schwerlich ein ausgesprochener Liebling der Frauen sein. Liegt Appiani in der Hand eines Darstellers, der die interessante Männlichkeit zu verkörpern gewohnt ist und dafür die Gaben besitzt, so wird der unbefangene Zuschauer nicht begreifen können, warum der Prinz Emilien gefährlich werden kann. Nicht ein sogenannter „Liebhaber" sollte den Appiani darstellen, sondern eine Individualität, die sich nicht für Liebhaber eignet und bei allem Adel des Tones etwas Trockenes und Ungraziöses hat. Was er sieht, glaubt der Zuschauer viel leichter, als was er hört. Ebenso müßte es ihm Orsina leichter begreiflich machen, warum sie die abgedankte Geliebte ist. Liebreiz auf der einen, Herbheit und Reife auf der anderen Seite sollten klar in die Augen fallen. Gerade weil Appiani und Orsina innerlich interessant sind, sollten die Darsteller äußerliche Mängel zeigen im Interesse des Gegensatzes und der leichteren Glaubhaftigkeit. Die Laune des Prinzen kann sich aus tausend Ursachen von der Orsina abgewandt haben, aber — ohne Talmas paradoxes Wort anzuwenden: „wahr ist auf der Bühne nur, was unwahr im Leben ist" — so kann doch nicht abgeleugnet werden, daß die grobsinnliche Wahrheit auf der Bühne die wirksamste ist. Grillparzer hat es in dieser Hinsicht seinen Schauspielerinnen leichter gemacht: Medea und Kreusa, Sappho und Melitta bilden innerliche wie äußerliche Gegensätze.

Mithin würde vielleicht mancher aus dem bisher Gesagten folgern, es habe der Schauspieler sich um die Auffassung seiner Rolle nicht zu kümmern, er habe bloß anzustreben, eine Art von verfeinerter Marionette zu sein,

die von der Hand des Spielleiters zwar nicht regiert, aber zu einem bestimmten Zweck an einen bestimmten Platz gestellt wird, um dort durch ihre Eigenart zu wirken. In der Theorie, ja, denn eine geradezu ideale Vollendung in der Gesamtdarstellung müßte sich erreichen lassen, wenn die Intention der Dichtung mit absoluter Sicherheit in der Ausführung wiedergegeben werden könnte, ohne Rest, ohne Einbuße, ohne jede Verschiebung; wenn der ganze Körper eines Schauspiels zu beherrschen wäre, wie ein Orchester, wo jedes Instrument in jedem Augenblick zu einem bestimmten Zeitmaß, bestimmter Stärke und bestimmten Klangcharakter angehalten werden kann und im Interesse der Gesamtwirkung ein fortlaufend regiertes Glied des Ganzen ist. Heißt das aber nicht die Leistung des einzelnen Schauspielers herabsetzen? Richtig verstanden, gewiß nicht. Ebenso wenig wie die Leistung des Primgeigers im Orchester. Es heißt nur, dem Schauspieler das Feld für seine Arbeit abstecken, damit sie ihm sowohl, wie dem Kunstwerk, von dem sie nur ein Teil ist, zum denkbar größten Vorteil gereiche. Freilich stehen sich, wie so oft, auch hier Theorie und Praxis gegenüber; ferner fällt der Umstand ins Gewicht, daß die Leistung eines Schauspielers über die geahnte Intention des Dichters hinausgehen kann und so dem Werk oft erst den Erfolg verschafft.

Försters Ansicht, die Persönlichkeit künstlerisch auszubilden und sie der Rolle zu überliefern, deckt sich vollkommen mit Schröders bekanntem Ausspruch: „Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann“.

Schröder hat denselben Gegenstand von der anderen Seite gesehen. Im Grunde aber wollen beide dasselbe, denn wenn die Persönlichkeit an die Rolle gesetzt wird, nimmt sich die Rolle schon so viel von ihr, als sie braucht und nicht weniger.

Was Eduard Devrient in seiner „Geschichte der Schauspielkunst" über Ludwig Devrient erzählt und seine Art, zu gestalten, dient ebenfalls zum Beweis. „Sein Studium einer Rolle war ein unausgesetzter Umgang mit dem Menschen, den er sich dafür erfunden hatte. Er bildete die Gestaltung seiner Phantasie nicht aus, er schmückte sie nicht mit Einzelheiten, nein, er nahm diese von Tag zu Tag an ihr wahr. So trat er endlich mit der Gestalt, die er sich angelebt hatte, vor das Publikum hinaus."

Er bog also mit heißem Bemühen seine Individualität, welche die denkbar reichste war, für die Rolle zurecht.

Dieser Vorgang kann ein bewußter wie unbewußter sein, obzwar künstlerisches Schaffen zunächst aus dem Unbewußten entspringt und nur von dem kritischen Bewußtsein regiert wird. Die Erziehung zu diesem kritischen Bewußtsein gehört aber ebenso zur Ausbildung der eigenen der Schauspielkunst gewidmeten Individualität, ist sogar ihr wesentlichster Teil, nur muß er innerhalb seines Wirkungskreises zur Geltung kommen und wird dann um so stärker sein, je strenger er sich auf das ihm zukommende Gebiet beschränkt. Nur dann wird es dem Schauspieler möglich sein, selbstschaffend und nicht bloß nachschaffend zu wirken. Indem er die Absicht der Dichtung erfüllt, vermag er in psychologischer Motivierung über den Dichter

hinauszugehen, da seine Kunst ihm durch den Naturlaut, den lebendigen Ton und seine Schattierungen durch Mienen- und Geberdenspiel reichere Ausdrucksmittel zur Verfügung stellt, als die Dichtung dem abstrakten Wort zu geben vermag.

Nehmen wir als Beispiel wieder die Emilia Galotti und zwar die Rolle der Emilia selbst. Die Rolle wird von einer Schauspielerin gegeben, die jene Bedingungen erfüllt, von denen oben die Rede war. In Ton, Blick und Geberde steht ihr der Ausdruck der Zärtlichkeit, der Tochterliebe, der bewußten und unbewußten Sinnlichkeit zu Gebote, kurz das ganze Rüstzeug, welches sie für die Darstellung des liebenden Mädchens, des liebenden Weibes gebraucht und über das sie frei gebieten muß. Sie ist psychologisch durch und durch geschult und kennt die Register der Leidenschaften. Sie wird gleich in der Eingangsszene Gelegenheit haben, von ihrer Kunst Gebrauch zu machen. Durch Ton und Blick wird sie imstande sein, dem Zuschauer mehr zu sagen, als der Dichter sie sagen läßt. Sie wird jenen erraten lassen, welchen tiefen Eindruck der Prinz und sein Geständnis auf sie gemacht, wie sehr sich auch Vernunft und Intellekt dagegen sträuben. „Auch meine Sinne sind Sinne," „..... ich habe warmes, jugendliches Blut so gut wie Eine" läßt der Dichter Emilien sagen, aber erst im letzten Akt; die Darstellerin muß es schon früher zu sagen wissen, namentlich in der Begegnung mit dem Prinzen nach Appianis Ermordung, wo ihr nur wenige Worte in den Mund gelegt sind. So durchgeführt wird die Handlungsweise, der große Kampf in Emilias Brust begreiflich, wird erst das ganze Stück

begreiflich, das in seiner Katastrophe eigentlich unmöglich ist, wenn die Emilia eine blutlose Darstellung findet. Gerade Lessing, dem das Wesen der dramatischen Kunst im innersten Kern aufgegangen war und zwar bei vollem kritischen Bewußtsein, giebt dem Schauspieler überall die Handhabe zu weiterer selbständiger Ausgestaltung. Wie viel ist aus dem Derwisch „herauszuholen" (wie der technische Ausdruck lautet), wie viel aus dem Patriarchen, aus allen seinen Rollen, und wie viel ist auch von großen Schauspielern herausgeholt worden. Nicht auf die Kenntnis der Litteratur und ihrer Kommentare ist der Schauspieler angewiesen, sondern auf die Kenntnis der Leidenschaften und des menschlichen Herzens. Da ist sein Arbeitsfeld, da mag er seinen Schacht graben und sich einwühlen wie ein Maulwurf, und wenn er dabei blind für manches andere wird, so kann das seiner Kunst nicht schaden. Vielseitigkeit, läßt Goethe seinen Jarno in Wilhelm Meister sagen, bereitet eigentlich nur das Element vor, worin das Einseitige wirken kann.

Die Auffassung, die Börne von Schillers Tell entwickelt, ist ebenso boshaft wie geistreich.

„Es thut mir leid", sagt Börne, „um den guten Tell, bei aller Wertschätzung der Dichtung; aber ich halte ihn für einen großen Philister, er hat mehr von einem Kleinbürger, als einem schlichten Landmann; er ist mutig mit dem Arm und furchtsam mit der Zunge. Tell hat Ehre im Leibe, aber auch Furcht im Leibe; dem Geßler gegenüber wird er demütig; er sagt zu ihm bittend: „lieber Herr"; dann macht er um der Sache willen einen schlechten Streich, er stößt nicht nur den Geßler, sondern die ganze

Bemannung in die Flut der Wellen, dabei erzählt er: „ich stand am Steuerruder und fuhr redlich hin". Das nennt er redlich hinfahren! — meint Börne und fordert den Tell trotziger, hochsinniger und gebietender. Dabei übersieht Börne, daß gerade die Schwächen und Fehler des Helden ihn uns menschlich näher bringen und darum liebenswürdig machen; denn diese Eigenschaften gesteht Börne dem ganzen Stücke zu.

Den Schauspieler wird diese Auffassung nicht bekümmern. Obzwar ihm Schiller nicht überall ein so selbständiges Arbeitsfeld bietet wie Lessing, wird der Charakter des Tell, vorausgesetzt, daß seine Person ihm das günstige Material liefert, keinen Augenblick Schwierigkeiten bereiten. Der Mann ist, und darin hat Börne Recht, in seinem Wesen Phlegmatiker; daher die Ruhe, die Besonnenheit in der Gefahr, trotzdem Tell von sich das Gegenteil sagt; aber einmal aus seinem Gleichgewicht gebracht, rast und tobt der Phlegmatiker, das ist die alte Erfahrung. Schwierig ist für den Schauspieler nur die Einführung des Monologes, den Schiller bekanntlich dem ersten Darsteller seines Tell zuliebe noch nachträglich einfügte, weil er fand, daß die Titelfigur im Text zu kurz geraten sei. Wie sehr auch der Schwung der Verse zu leerer Deklamation verleiten mag, der psychologisch geschulte Schauspieler wird nicht an dieser Klippe scheitern. Er wird den bis ins Innerste erregten Mann, der sonst kein Freund von vielem Reden ist, sich durch die eigenen Worte anstacheln, in eine förmliche Trunkenheit hineinreden lassen, um eine That zu begehen, die er, wenn sein Temperament zur Ruhe gelangt ist, wohl kaum begehen dürfte. Damit fehlt er auch nicht

gegen die Intentionen Schillers, der seinen Helden nicht als Rächer, sondern als Richter sehen will. Aber Tell ist seinem Wesen nach nicht veranlagt, das Richteramt bei kaltem Blute zu begehen, erst eine ungeheure Veranlassung muß es sein, die ihn eine That vollziehen läßt, die außerhalb seiner Natur liegt. Die Intention des Dichters und seine Beweisführung, die er durch die Parricidoszene verstärkt, ist vielfach angefochten worden; aber der Darsteller kann sein bester Anwalt sein. Auch im gewöhnlichen Leben achtet man nicht nur auf das, was jemand spricht, sondern wie er es spricht; der Ton, der Blick, die Miene, ein Lächeln vermag oft einen größeren Einblick in das Innere des Menschen zu gewähren, als die von ihm gesprochenen Worte es thun. So kann auf diesem Wege das Vertrauen in die Person des Helden auch auf die Zuschauer übertragen werden, daß sie ebenso wie die Landsgenossen im Stück, in dem Helden nichts anderes sehen, als das was Schiller mit ihm wollte. Börne wird durch eine überzeugende Darstellung aufs Gründlichste widerlegt.

So wird überall, wo der Dichter andeutet, der Schauspieler ausführen; und in Werken geringeren Grades hat der Schauspieler — wie oft — den Dichter durch seine Gestaltung überrascht, daß dieser ein völlig neues Gebild zu sehen meinte; freilich auch ebenso oft enttäuscht, weil entweder schlecht gespielt wurde oder eine Figur überhaupt nicht zu verlebendigen war. Dieser Fall kann eintreten, wenn der Dichter hinter seiner Aufgabe zurückbleibt, er kann aber auch eintreten, wenn die Dichtung ins Große und Uebermenschliche hinauswächst. So hat sich die

Schauspielkunst mit einer der größten Gestalten der deutschen Litteratur, mit der Rolle des Faust, nur geringe Lorbeeren geholt. Mephisto und Gretchen haben zu allen Zeiten bedeutende Darsteller gefunden, aber von einer bedeutsamen Darstellung des Faust weiß die Theatergeschichte nichts zu melden. Wenn auch große Darsteller die Rolle gespielt haben und noch spielen, früher seltener als jetzt so hat sich gerade an diese Rolle niemals ihr Ruhm geheftet. Man preist Ludwig Devrient als Lear, Fleck als Wallenstein, Seydelmann als Mephisto, Auschütz als Miller, Dawison als Richard, Emil Devrient als Posa, Dessoir als Othello, Döring als Falstaff, Lewinsky als Franz Moor, Sonnenthal als Nathan, Matkowsky als Coriolan, Kainz als Prinz von Homburg u. s. w., nirgends aber ist von einer bedeutenden Schöpfung des Faust die Rede. Wenn dem litteraturfreundlichen Zuschauer bei wahrhaftiger Darstellung seiner Lieblingsfiguren das Bild, das er von ihnen besitzt, verklärt und erläutert wird, so sieht er sich bei der Wiedergabe des Faust enttäuscht, das Gebotene bleibt hinter dem, was sich seine eigene Phantasie gestaltet, meistens zurück. Das hat seinen guten Grund. Die Riesengestalt des Faust, mehr Typus als Individuum, schrumpft in der Darstellung zusammen, sie wird klein. Abgesehen davon, daß sie von dem Schauspieler verlangt, daß er verschiedene Lebensalter in gleicher Wahrheit zu spielen vermag, enthält sie auch eine solche Fülle von goldenen Worten, beflügelten Sentenzen, die jeder kennt und die nicht unterschlagen, nicht in den Schatten gestellt werden dürfen. Wo wäre das schauspielerische Genie aufzutreiben, das den Verzweiflungskampf, der sich aus

keiner äußeren Ursache, sondern aus abstrakten Vorstellungen entwickelt und bis an den Selbstmord treibt, zur kongenialen Anschauung zu bringen vermöchte. Und allein, fast ohne Mitspieler, ohne Folie einer bezwingenden Handlung. Was jeder anderen Rolle zu statten kommt, das Uebertragen ins bestimmt Persönliche, schadet dem Faust und der Schauspieler behilft sich, daß er statt der vollen Ausführung andeutet und referirt, wo es ihm unmöglich wird, voll auszugestalten.

Was Shakespeare dem Schauspieler für ein günstiges Arbeitsfeld bietet, ist bekannt. Hier kann der psychologisch geschulte Schauspieler Perlen aus der Tiefe holen; selbst die scheinbar undankbarste Rolle bietet irgend eine Handhabe zu interessanter Gestaltung. Verträgt die Figur des Faust ein Individualisieren nicht, so schreit die des Hamlet förmlich danach. So sind auch an ihr nicht nur von Seiten der Erklärer, sondern auch von Seiten der Darsteller die mannigfachsten Experimente gemacht worden. Die verschiedenartigsten Individualitäten haben sich an ihr versucht und so sind in derselben Rolle stets wechselnde Gebilde vor unser Auge getreten und alle haben sich in die Dichtung gefügt. Gerade die Rolle des Hamlet ist der Beweis, daß die Auffassung des Schauspielers eigentlich nur in der Ausmünzung seiner Individualität bestehen kann. Sonnenthals Hamlet entsprach der Goetheschen Auslegung, er war blond, fett und weich, voll Anmut, ganz und gar „das köstliche Gefäß, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen, aber durch die Wurzeln des Eichbaum zernichtet wird". Vor Sonnenthal spielte am Burgtheater Josef Wagner den

Hamlet, eine Leistung, die Laube außerordentlich rühmt und die zur eben geschilderten in striktem Gegensatze stand. Schon in der äußeren Erscheinung. Schlank, mit rabenschwarzen Locken und funkelnden Augen, war dieser Hamlet Choleriker durch und durch. Wenn er nach dem Schauspiel dem König nachrief: „Ei, der Gesunde hüpft und lacht, dem Kranken ist's vergällt“ u. s. w., so entlud sich in diesen Worten ein derartig elementarer Ausbruch von Wut und Rachegefühl, daß das ganze Haus erzitterte und stets in einen Sturm von Beifall ausbrach. Ein so veranlagter Hamlet hätte den König zehnmal ermorden müssen und dennoch war die Leistung mit Recht hochberühmt; eine volle Erfüllung der Rolle, und der Verfasser dieses Buches bekennt, daß er keinen Hamlet wieder gesehen, der die Figur mit so hinreißendem Leben, mit so tiefer Innerlichkeit und hohem Adel ausgestattet, wie es Josef Wagner that. Das Gefüge der Dichtung ist von eherner Struktur, daß die mannigfaltigste Art der Darstellung — absichtlich sei nicht von Auffassung gesprochen — sie in ihrem Wesen nicht zu erschüttern vermag. Im Gegenteil bietet gerade die Mannigfaltigkeit in der Darstellung ein und derselben Figur einen Reiz, der dem Stücke nur zu gute kommt. Erzielt wird diese Mannigfaltigkeit nur durch scharfe Ausprägung der jeweiligen Individualität.

So waren in der Rolle des Gianettino Doria zwei gleichzeitige Darsteller berühmt: Gabillon in Wien und Berndal in Berlin. Beide gestalteten die Rolle außerordentlich wirkungsvoll, doch auf ganz verschiedene Weise. Gabillon benützte seine imposante Figur, die Macht seines

Organs, um eine möglichst trotzige, ungeberdige Darstellung des Charakters zu geben; als ihn Andreas abkanzelte, trug er ein überlegenes, kühles Lächeln zur Schau.

Berndal war boshaft, tückisch, dem Andreas gegenüber knirschte er mit den Zähnen; er gab das Bild eines übel veranlagten, früh verlotterten Menschen. Wo Gabillon brutal war, war Berndal frech; trug Ersterer rohe, überschüssige Kraft zur Schau, so war der Letztere dekadent. Freilich kam Gabillon mit seiner Gestaltung den Intentionen des Dichters näher als Berndal; doch dieser schuf mit den ihm zustehenden Mitteln eine lebensvolle, sich der Dichtung wohl einfügende Gestalt.

Daß in minderwertigen Stücken der Kunst des Schauspielers größere Freiheit gegeben ist, davon war schon die Rede. Nur verändert sie dort leicht das ganze Gefüge des Stückes und giebt ihm ein grundverschiedenartiges Ansehen. La Roche und Haase spielten beide den alten Klingsberg. War La Roche ein alter, liebenswürdiger Herr, der so aussah, als ob er sich gern einen Spaß machte; der seine Amouren eigentlich nur zum Scherz betrieb, dem man nichts Ernstliches mehr zutraute, so gab Haase in Haltung und Erscheinung einen verteufelten Schwerenöter, der die Gelegenheit wohl ausgenützt haben würde, wenn sie ihm günstig gewesen wäre. Dadurch bekam das ganze Stück bei La Roche einen harmlosen Charakter, bei Haase einen Stich ins Frivole. Beide gaben aber, je nach ihrer Eigenart, eine vollendete Gestalt. Welche Anzahl von minderwertigen Stücken nur durch schauspielerische Leistungen gehalten wurde, ist bekannt. Die Schauspieler brachten durch ihr Spiel ein psychologische

Wahrheit in die Figur, die sie von Seiten des Dichters nicht hatte. Der Name von Friedericke Goßmann ist nur durch ihre „Grille" in die Theatergeschichte gekommen und auch die Niemann-Raabe feierte in Stücken von Iffland und der Birch-Pfeiffer ihre Triumphe. Namentlich die Birch gab den Schauspielern ein weißes Blatt in die Hand, das sie mit eigener Fraktur beschreiben konnten. Den guten Theaterfiguren, die sie schuf, vermochte der aus Eigenem gestaltende Künstler oft echtes Leben einzuhauchen.

Wie sehr aber auch in wirklichen Dichtungen der Schauspieler Eigenartiges und Selbständiges bringen kann, bewies Mitterwurzer, dessen künstlerische Individualität ebenso in die Breite als in die Tiefe ging. Sein Konsul Bernick in den „Stützen der Gesellschaft" war wohl eine der größten Leistungen der neueren Schauspielkunst. Gewöhnlich tritt uns in dem Konsul nur der gewinnsüchtige Mann entgegen, den seine Spekulationen in beständige Aufregung versetzt haben, nervös und hastig wird die Rolle gegeben. Gewinnsucht und daraus sich ergebende Nervosität bilden den Grundzug, aber der Höhepunkt der Rolle, wo Bernik erfährt, sein Sohn befinde sich mit auf der Gazelle, entbehrt oft der Steigerung, weil die dem Charakter verliehene Reizbarkeit einen großen, überraschenden Ausbruch nicht mehr zuläßt. Auch der Umschlag, als Bernik inne wird, sein Sohn und mit ihm die Gazelle, sei nicht ausgefahren, verliert so an Gewalt. Ganz anders bei Mitterwurzer. Er ging mit einer unheimlichen Ruhe durch das ganze Stück. Er bot das Bild eines Mannes, der hoch über seiner Umgebung steht, den unaufhörlich große Pläne beschäftigen, der sich in ihnen verliert, über

sie brütet. Er war ein Napoleon im Kleinen, dem nur die Gelegenheit fehlte, ein Napoleon im Großen zu sein. Mit einem Wort, er bot das Bild eines wahren Genies, dem aber kein anderer Boden für seine Wirksamkeit zu Gebote stand, als die kaufmännische Spekulation. Mit dem still brütenden Wahnsinn des Genies stattete er die Rolle aus, an den man glaubte, aus dem ganz einfachen Grunde, weil er selber ein Genie war. Wie wußte er den Gipfelpunkt der Rolle zu gestalten! War er wie ein Traumwandler vor uns hergegangen, den die Nachricht von dem Verlust des Sohnes in eine Erregung brachte, die ihn wie ein schwerer Alb befiel, so wirkte die nächste Kundschaft auf ihn, als ob er aus einem tiefen Traum plötzlich erwachte und zu sich kam. Die Worte: „O, welch unendliches Glück...... welches Uebermaß von Glück!" — die man sonst in einem Aufschrei hört, wurden nur gehaucht und es kam etwas über ihn wie Erlösung, wie Befreiung; der glückselige Zustand von einem, der, was ihm eben Schreckliches und Ungeheures widerfahren, als das Gespinst eines bösen Traumes erkennt, von dem er aber in seinem Innersten umgewandelt und gebessert wurde. Und in dieser Stimmung folgte seine Beichte, die den erschütternden Eindruck des Wahrhaftigen machte und überzeugte. Was Calderon und Grillparzer in das Gewand der romantischen Dichtung kleideten, vermochte hier ein Schauspieler selbständig in ein Drama zu legen, das für diese Art von Wiedergabe wohl den Rahmen bot, aber einen schöpferischen Grundgedanken des Darstellers erkennen ließ. Aber nicht die Auffassung des Darstellers war imstande, diese eigenartige Erfüllung der Rolle zu

wege zu bringen, sondern die Kraft seiner Individualität, ohne welche er es einfach nicht gekonnt hätte. Mitterwurzer war bestrebt auch die Rolle des Wallensteins in einer ähnlichen Weise zu gestalten, doch blieb es bei Ansätzen und konnte nicht in dem Maße glücken, weil in dieser Figur das breite rhetorische Element einer durchgreifenden Individualisierung im Wege steht. Auch Seydelmann hatte die Absicht, dieser Rolle völlig neue Seiten abzugewinnen. Der Künstler fühlte wohl, so berichtet Rötscher, daß diese Heldengestalt nicht eigentlich in dem Kreis seines Repertoirs liege, daß er derselben also auf einen andern, als dem gewöhnlichen Weg beikommen müsse; er schrieb darüber an einen Freund: „Dann spiele ich Ihnen auch den Wallenstein. Wenn mich nicht jede Hoffnung trügt, so werde ich — wenigstens ein anderer sein, als alle; ein ungewohnter, ob deshalb ein gern gesehener? Wollens abwarten. Himmel, über welchen allgemeinen Leisten spannt man auch den Wallenstein! Gestreckt, gereckt, von Kopf zu Fuß beledert, das Automatenmaul voll schöner Worte im Paradeschritt herausgestoßen, ohne Blut, ohne Hirn, das heißt man Wallenstein. Und ich will stromaufwärts schwimmen? Ja, voll Muth ... Der Tod hat seine Absicht, die Rolle zu spielen, vereitelt, ob er aber seine Intention hätte zur Geltung bringen können, steht dahin. Der berühmteste Darsteller dieser Rolle, Fleck, war anders geartet und wir finden die getreue Schilderung seiner Individualität im „Phantasus“ von Tieck, und hat Eduard Devrient diese Schilderung in seiner Geschichte der Schauspielkunst mit aufgenommen.

So wird durch diese Beispiele erhärtet, daß die „Auffassung" einer Rolle von Seiten des Schauspielers im Grunde von dem Wesen seiner Individualität abhängig ist. „Der Schauspieler schickt sich in die Rolle wie er kann, und die Rolle richtet sich nach ihm wie sie muß", — so läßt schon Goethe seinen Serlo in Wilhelm Meister sagen.

Was von der Freiheit des menschlichen Willens im allgemeinen gilt, findet im besonderen auch für die Freiheit in der Gestaltung des schauspielerischen Kunstwerkes seine Anwendung: wie die menschliche Freiheit überhaupt, um mit Kant zu sprechen, gehorcht auch sie keiner absoluten, wohl aber bedingten Notwendigkeit.

Probe.

„Kann etwas abscheulicher sein, als in den Proben zu sudeln und sich bei der Vorstellung auf Laune und gut Glück zu verlassen? Wir sollten unser größtes Glück und Vergnügen dareinsetzen, miteinander übereinzustimmen, und auch nur insofern den Beifall des Publikums schätzen, als wir ihn gleichsam untereinander schon garantiert hätten. Warum ist der Kapellmeister seines Orchesters gewisser, als der Direktor seiner Schauspieler? Weil dort sich jeder seines Mißgriffs, der das äußere Ohr beleidigt, schämen muß; aber wie selten habe ich einen Schauspieler verzeihliche und unverzeihliche Mißgriffe, durch die das innere Ohr so schnöd beleidigt wird, sich schämen sehen! Ich wünschte nur, daß das Theater so schmal wäre, als der Draht eines Seiltänzers, damit sich kein Ungeschickter hinaufwagt, anstatt daß jetzo ein jeder in sich Fähigkeit genug fühlt, darauf zu paradieren."

So schreibt Wolfgang Goethe im Wilhelm Meister, 4. Buch der Lehrjahre, II. Kapitel.

Wer wird ihm nicht Recht geben! Wer wird nicht von dem Schauspieler, dem der Dichter seine Schätze zur vollen Ausmünzung vertrauensvoll in die Hände legt, verlangen, daß er seines Amtes mit dem hingebendsten Ernst, mit der heiligsten Pflichterfüllung walte? Daß die Begeisterung, die ihn für das Kunstwerk erfüllen muß, zu jeder Zeit in ihm lebendig sei und ihn in dem Augen-

blicke am tiefsten erfasse, wenn er an der Ausgestaltung arbeitet? Keiner, der die Kunst schätzt, wird es bestreiten. Und doch ist eine Einwendung zulässig. Für jede Art von künstlerischem Schaffen ist Stimmung nötig, ja Begeisterung; aber Begeisterung ist keine Heringsware. Jeder andere Künstler kann, wenn ihn die Stimmung verläßt, wenn sie ihn nicht überkommen will, den Pinsel, die Feder, den Meißel hinlegen und zu anderer Stunde auf die Eingebung der Muse warten. Das kann auch der Schauspieler in seiner Studierstube. Rastet die Phantasie und will sich nicht beflügeln lassen, kann er seine Rolle ebenso gut zuwartend hinlegen, vorausgesetzt, daß die Erfüllung der Aufgabe nicht an eine bestimmte nahe Zeit gebunden ist, was wohl freilich meistens der Fall sein wird. Seine Arbeit, wenn sie zum Kunstwerk werden soll, bedarf ebenso der schöpferischen Thätigkeit der Phantasie, wie die jedes anderen Künstlers. Wenn er auch seine Person, seine Individualität für die Gestalt, die er schaffen will, einsetzt, so muß vor sein geistiges Auge das Bild der Rolle treten; ihm werden Haltung, Bewegung und sonstige charakteristische Eigentümlichkeiten angepaßt; die Gestalt, die er schaffen soll, sieht dann der Schauspieler förmlich vor sich, er bemächtigt sich ihrer und der Augenblick, wo er seine Rolle völlig durchlebt, sich von ihr erschüttert fühlt, wenn sie tragisch, hingerissen, wenn sie lustig ist, ist der, wo er geistig von ihr Besitz nimmt. Erst wenn diese Eindrücke überwunden sind, wird an die technische Ausgestaltung geschritten. Die Arbeit im Studierzimmer geht voran. Dann kommt die Probe, wo sich die Einzelgestalt der ganzen Dichtung

einzufügen hat, und bei der Gelegenheit fehlt es nicht an Korrekturen. Es werden Aenderungen notwendig sein, nicht nur in Rücksicht auf andere Figuren des Dramas, die in ihrer Wirkung etwa beeinträchtigt werden, oder an besonderen Stellen durch ein entsprechendes Gegen- oder Mitspiel eine Förderung verlangen; die eigene Gestalt wird oft noch eine Abänderung erfahren müssen, weil entweder mancher Zug nicht in das Gesamtbild paßt, oder diese und jene Intention sich nicht verwirklichen läßt. Ebenso wird der Tonwechsel, den die Rede, je nach der Person, an die sie gerichtet ist, erfährt, erst auf der Probe die volle Sicherheit gewinnen.

Auch im gewöhnlichen Leben wird man beobachten können, daß verschiedene Personen nicht nur inhaltlich, sondern auch im Ton verschieden miteinander sprechen. Dem Höhergestellten gegenüber wird ein Respekt mitklingen, der unter Gleichgestellten fehlt; dem Niederen gegenüber oft eine Nuance von mehr oder minderer Geringschätzung. Der Ton des Vertrauens und der Vertraulichkeit wird sich in ebenso vielen Graden abstufen. Mutter und Kind, Sohn und Vater, Lehrer und Schüler, Mann und Frau, der Freund zum Freund werden, ganz abgesehen von Form und Inhalt, in verschiedener Art von Tonfärbung miteinander reden. Diese Unterschiede finden sich in der Bühnendarstellung gleichfalls. Hamlet wird mit der Mutter anders sprechen als mit Horatio, mit Polonius anders wie mit dem König, mit Ophelia anders wie mit dem Geist und in völlig gleichem Ton nur mit Rosenkranz und Güldenstern.

Die entsprechenden Tonfarben erhalten aber erst ihre

volle Natürlichkeit auf der Probe, wenn die betreffende Person, an welche sich die Rede richtet, gegenwärtig ist; ja der notwendige Tonwechsel wird oft erst durch eine Wendung, einen Gang, eine geänderte Stellung u. s. w. hervorgerufen, beziehungsweise erleichtert. Hier mag ein Wort Byrons Platz finden: „Der Künstler soll im Aufnehmen weich wie Wachs, im Festhalten hart wie Marmor sein". Für das Schaffen des Schauspielers hat es seine besondere Geltung.

Daß die Arbeit der Probe, vornehmlich die der ersten und zweiten, eine wesentlich technische ist, liegt auf der Hand. Die naturgemäßen häufigen Unterbrechungen lassen keinen Fluß aufkommen, noch weniger eine Stimmung, und mancher Autor ist schon in Verzweiflung geraten, wenn er bei solchen Proben anwesend war und sein Stück absolut nicht Fleisch und Blut gewinnen wollte.

Die folgenden Proben ergeben den notwendigen Fluß und verlangen von den Darstellern schon ein stimmungsvolles Eingehen. „Nennt Ihr Euch Poeten, so kommandiert die Poesie", läßt Goethe seinen Schauspieldirektor dem Dichter entgegenhalten. Nennt Ihr Euch Schauspieler, so kommandiert die Stimmung! Von ihm kann es verlangt werden, denn es liegt im Wesen seiner Kunst; der Schauspieler muß, wie Laube sich ausdrückt, ein „Gemütsturner" sein. Hat er aber abends eine große Rolle, so darf man es ihm nicht übelnehmen, wenn er am Vormittag seine Stimme, sein leibliches Sprachorgan, schont. Man wird es vielmehr ganz natürlich finden, da sonst Kraft und Frische sich abnützen und die abendliche Darstellung darunter leiden würde. Das mehr oder minder

kostbare Material des Sprachorgans darf nicht verschleudert werden; je sorgsamer jemand mit seinen stimmlichen Mitteln haushält, um so länger werden sie ihm zur Verfügung stehen. Anschütz z. B. erzählt in seinen „Erinnerungen", daß er seiner Meinung nach nur darum sich den vollen Klang seines Organes bis in sein achtzigstes Jahr erhalten habe, weil er bei Studium und Probe seine Stimme schonen konnte. Sie war so geschult, daß sie ihm zuverlässig gehorchte und er ohne Uebung jeweils den Ton traf, den er sich vornahm. Aber wie physisch die Kraft der Stimme ermüden kann, so psychisch das Ausdrucksvermögen in der Wiedergabe von Affekten. Auf Erregung folgt Erschöpfung, leibliche und geistige. Auch darin muß der Schauspieler sich Schonung angedeihen lassen. Leiden im ersten Falle die Stimmbänder, so im zweiten die Nerven.

Aus diesen Rücksichten kann und darf notwendigerweise auf der Probe die Kraft des Schauspielers, physisch wie psychisch, nicht immer in gleichem Maße angespannt werden, zumal sie in der abendlichen Darstellung erst den eigentlichen Schuß ins Schwarze abzugeben hat.

Für diese Art des Schonens hat sich für die Probe ein Kunstausdruck eingebürgert, er heißt „markieren". Statt voller Ausführung die Andeutung. Wohl ist sie zulässig, wenn das enthalten ist, was sich schon im Wortlaut birgt: Deutlichkeit. Es braucht nicht gerade die volle Ausführung gegeben zu werden, und der Mitspieler, der seinen Partner, der Regisseur, der seine Schauspieler kennt, wird schon wissen, bis zu welchem Grade sich die Andeutung in der Ausführung steigert.

Nun kann eine solche Andeutung bei vorausgegangenem Studium der Rolle wohl genügen, und mancher Schauspieler, geistig von der Ausgestaltung noch sehr in Anspruch genommen, vermöchte gar nicht voll zu probieren. Andere wiederum bringen die Rolle so fertig zur Probe, daß sie auf nichts anderes achten, als sich dem Gesamtbild einzufügen.

Ludwig Barnay und Siegwart Friedmann, die zu gleicher Zeit stars am Hamburger Stadttheater gewesen sind, waren in der Art des Probierens das strikte Gegenteil; jener probierte in sich hinein, dieser aus sich heraus, aber Friedmann, der stets die volle Kraft einsetzte, nützte sie darum auch frühzeitig ab. Ist der Schauspieler über seine Gestalt vollkommen im klaren, — die volle Beherrschung des Textes natürlich vorausgesetzt, — so wird ihm, nach seiner Eigenart, wohl oft eine besondere Art des Probierens zugestanden werden müssen, namentlich wenn es sich um einen bedeutenden großen Künstler handelt. Freilich der Mitspieler wird immer darunter leiden, denn so sehr er den Kollegen kennen mag, wird es doch schwierig sein, den eigenen Ton jeweils richtig anzupassen und ist er auch nicht vor Ueberraschungen im Gegenspiel gesichert.

Genauigkeit in Gliederung und Wechsel der Stellungen ist geboten und besteht in deren Anordnung und exakter Durchführung ein Teil der Probenarbeit. Wie sehr ein genaues Innehalten und Befolgen dieser Anordnungen von seiten des Schauspielers auch notwendig ist, er muß sich hüten in diesem Punkt zum Pedanten zu werden. Es giebt Schauspieler, die völlig aus der Stimmung kommen,

wenn sich durch Zufall die Stellung im geringsten ändert und etwa ein Schritt der ihnen entgegen gethan werden muß, eine unterstützende Bewegung des Mitspielers, unterbleibt. Namentlich Gastspieler, welche Paraderollen häufig wiederholen, stellen an ihre Umgebung in dieser Hinsicht weitgehende Ansprüche und schränken die Freiheit des Gegenspiels ein. So sehr die eigene Gestaltung darauf angewiesen ist, so darf der Mitspieler nie zu einer unterstützenden Geste gezwungen werden, die ihm vielleicht widerstrebt und seine Darstellung schädigt; in jedem Fall darf ein Ausbleiben des Gegenspieles den Darsteller nicht in Verlegenheit bringen, wenn es sich nicht um einen groben Verstoß handelt, und muß ein rasches Anpassungsvermögen allerseits gepflegt werden.

Ist eine gewisse Art des Schonens auf der Probe gang und gäbe, — Generalproben bilden natürlich eine Ausnahme, — so kann sie dort Entschuldigungen finden, wo das vollste und eingehendste Studium der Rolle vorausgegangen ist. Verwerflich und unkünstlerisch dagegen ist jene Art, wo dieses Studium fehlt.

Weil der Schauspieler sich bewußt ist, erst vor den Augen des Publikums seine volle Wirkung zu finden, und sie auch dort erst oft an sich selbst erlebt, ist er geneigt, die vorangehenden Studien gering zu achten, und sich, wie der technische Ausdruck lautet, „auf den Abend zu verlassen“. Freilich kann er unter Umständen nicht anders, wo ihm die Zeit zum Studium nicht gegeben ist, wo die Proben mangelhaft geleitet werden und er beim besten Willen nicht in der Lage ist, seine künstlerische Intention durchzuführen.

Im allgemeinen werden die Proben um so exakter gehandhabt, je größer die Autorität des Leiters ist. Verfasser dieses Buches hat bei den Meiningern eine Probe von den Räubern mitgemacht und war erstaunt über die Kraft und den Schwung, die schon für die Probe eingesetzt wurden. Der Auftritt, wo die Räuber mit dem geretteten Roller ankommen, war ein Meisterstück der Inszenierung, und ging, um sich fachlich auszudrücken, „wie das Donnerwetter“. Da ertönte, der Herzog war anwesend, am Schluß die Glocke Chronecks: „Schweizer, Sie haben vergessen, sich während Ihrer Rede in den Hüften zu wiegen. Noch einmal das Ganze“. Dabei war die Vorstellung schon auf Gastspielen hundertmal gewesen!

Wie weit die Leitung auf die Leistung der Schauspieler Einfluß nehmen soll, wird immer von dessen Person und Künstlerschaft abhängig sein. Innerhalb seiner Rolle wird der verständige Regisseur dem Schauspieler die größte Freiheit belassen, sofern er nicht gegen den Sinn der Dichtung verstößt und nur sein kräftiger Mitarbeiter sein. Alles, was sich auf die Harmonie des Ganzen bezieht, ist dagegen ausschließlich in die Hand des Leiters gegeben. Je eifriger der Schauspieler sich mit seiner Rolle beschäftigt hat, desto schwerer läßt sie sich oft in den Rahmen des Ganzen fügen; denn wenn ihm auch das Stück in allen seinen Teilen bei seinem Studium vorschwebt, so wird er naturgemäß das weitgehendste Interesse für die eigene Rolle haben und oft die Grenzen, die sie im Rahmen des Stückes einnehmen soll, aus den Augen verlieren. Auch das Tempo in den wechselnden Reden kann er nicht immer mit voller Sicherheit vorher ermessen, erst durch das Ein-

greifen der Mitspieler wird es in den verschiedenen Szenen auf das richtige Maß geführt. Freilich wird oft, so in flachen Lustspielen, dann verlangt, daß die Schnelligkeit der Rede überall in gleichem Maß beflügelt sei und das ist wider die Natur, denn kein Gespräch geschieht immer in dem gleichen Tempo. Rede und Antwort folgen sich vielmehr so, daß der eine entweder schon mit der Erwiderung brennt, und dem anderen ins Wort zu fallen sucht, was im Leben gar häufig geschieht, oder es wird die Antwort erst nach einem kurzen Nachdenken gegeben, wo sie noch nicht auf der Zunge schweben konnte. Wie der mannigfache Wechsel im Tempo die Rede des Einzelnen belebt und natürlich macht, um wie viel mehr die Wechselrede und das Gespräch Vieler.

Doch wird ein Zusammendrängen des Gespräches in den meisten Fällen schon aus dem Grunde notwendig sein, weil, wie Iffland (in den Fragmenten über Menschendarstellung) richtig sagt, „alles dem Zeitraum angemessen sein muß, worin die ganze Handlung gedrängt ist, wo nichts im Mißverhältnis stehen kann, ohne daß das feine Gewebe der Täuschung zerrissen wird". Daher die so oft gehörte Forderung: Tempo!

Die französischen Schauspieler sind darum — nicht im Einzelspiel, wie so oft fälschlich angenommen wird — wohl aber im Ensemblespiel den Deutschen voraus, weil die Art ihres Rollenstudiums und Probierens eine andere ist. Sie haben eine größere Anzahl von Proben und lernen ihre Rollen nur auf den Proben. So lange sie den Text nicht auswendig wissen, haben sie das Heft in Händen. Dadurch wird das Tempo in seinen vielfachen

Abstufungen sicherer und natürlicher festgestellt. Aber noch ein weiterer Vorteil ergiebt sich aus dieser Art. Wer den Text nur aus seiner Rolle lernt, hat wohl das Stück gelesen, allein die Reden der anderen sind ihm beim Studium nicht in der gleichen Weise gegenwärtig. Oft ist ein Satz, eine Phrase nur die Bestätigung dessen, was ein Partner vorher schon mit anderen Worten gesagt, kurz es wird sehr leicht ein Hauptton genommen, wo ein Nebenton ausreichen würde. Dadurch gerät der Dialog leicht schwerflüssig und stimmt nicht in allen seinen Teilen zum Ganzen. Je stärker sich der Schauspieler in seinem häuslichen Studium in seine einzelne Rolle vertieft, desto größer kann die Gefahr sein, daß er das Ganze aus dem Auge verliert. Von Dawison wird erzählt, daß er stets das Stück auswendig lernte.

Es ist einer so großen Schauspielerin, wie Charlotte Wolter, begegnet, daß sie in der Iphigenie, die später zu ihren größten Schöpfungen gehörte, die Worte: „Vernimm, ich bin aus Tantalus' Geschlecht" mit dem stärksten Nachdruck gesprochen hatte. Die darauffolgenden Worte des Thoas: „Du sprichst ein großes Wort gelassen aus", — waren ihr entgangen. Der geistvolle Kritiker Rudolf Valdeck machte sie auf diesen Verstoß aufmerksam, welcher in der Folge auch unterblieb.

Das Mißverhältnis in der Wechselrede braucht nicht so grob zu sein, es wird auf verschiedene Art zu Tage treten und nicht immer vom Regisseur ganz auszujäten sein, weil das einmal Eingelernte sich nur schwer wieder beseitigen läßt.

In Mannheim hatte ein Darsteller kleiner Rollen den

Boten inne, der in der hohlen Gasse die Worte zu sagen hat: „Der Landvogt kommt dicht hinter mir geritten“, worauf Tell hinter den Hollunderbusch verschwindet. „Geßler kommt nicht zu Pferde“, korrigierte der Regisseur, „sagen Sie statt geritten, geschritten“. Bei jeder ferneren Probe entschlüpfte aber dem Boten wieder das einmal gelernte „geritten“ und auch am Abend kam es dem Unglücklichen ebenfalls auf die Zunge. Freilich suchte er den Fehler gut zu machen, als er die zornfunkelnden Augen des Regisseurs aus der Kulisse auf sich gerichtet sah. „Alleweile steigt er ab“, setzte er kühn in reinstem Pfälzisch hinzu, ohne aber die Sache dadurch zu verbessern.

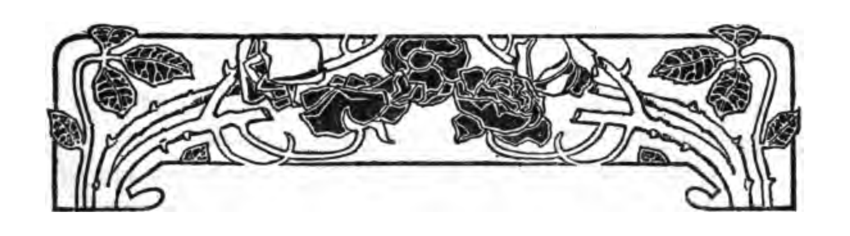
Die Intelligenz dieses Darstellers war gewiß nicht groß, aber der Vorfall bewies die Zähigkeit, mit welcher die Sprachwerkzeuge an dem einmal eingelernten Wort, dem Tonfall, festhalten. Die Aufregung des Abends tritt hinzu und wirft oft das auf der Probe auch glücklich Redigierte wieder über den Haufen.

Schauspieler, welche die Rollen mit geringerem mechanischen Aufgebot ihren Sprechwerkzeugen überliefern, können leichter ändern, modeln und sich anschmiegen. Sie werden manchmal in der Andeutung mehr versprechen, als sie dann ausführen. So war Mitterwurzer, dem doch gewiß so mancher große Wurf hinreißend gelang, auf der Probe oft noch interessanter als in der Aufführung. Sein Mephisto glitzerte und schillerte bei der bloßen Andeutung in tausend Lichtern, von denen in der Aufführung aber, die einen stärkeren Grundton verlangte, manches verschwinden mußte. Von dem Wallenstein dieses Künstlers war schon in dem Absatz „Auffassung“ die

Rede. Verfasser dieses Buches war Zeuge, wie Mitterwurzer am Biertisch im kleinen Kreis von zwei, drei Kollegen die berühmte Stelle: „Max, bleibe bei mir" anzudeuten wußte, unvorbereitet, aus dem Gespräch heraus. Nicht sentimental, nicht als Vater oder liebender Freund bedient sich Wallenstein dieser Worte — war Mitterwurzers Meinung —, sondern in Verzweiflung werden sie ausgestoßen, in der entsetzlichsten Erregung eines Ertrinkenden, der nach dem Strohhalm greift. Dabei kam die Rede nur angedeutet, halblaut, aber doch so zwingend von des Künstlers Lippen und die Augen funkelten dabei wie die des Tigers, der sich auf seine Beute stürzt; es war eine Skizze von unheimlich packender Gewalt. In der Ausführung erzielte diese Stelle lange nicht die Wirkung, konnte sie nicht erzielen, weil der eigentümliche Blick des Auges wohl auf den Gegenübersitzenden, nicht aber in seiner blitzartigen Deutlichkeit in die Ferne eines großen Schauspielhauses wirken konnte, die Worte selbst als Redegipfel nicht imstande waren, das Vorhergegangene in solchem Maße zu überragen.

Wenn Goethe sagt, daß nichts abscheulicher sei, als auf den Proben zu sudeln, so pflichtet ihm jeder ernsthafte Künstler bei. Nichtsdestoweniger wird der Ernst, mit dem die künstlerische Arbeit des Schauspielers auf den Proben betrieben wird, gelegentlich eine Milderung erfahren müssen. Wie der Zuschauer im wesentlichen nicht vergessen darf, daß er ein Spiel und nicht die Wirklichkeit vor sich habe — jenes reizt seine Phantasie an, diese schlägt sie nieder —, so wird auch der Schauspieler sich immer vorhalten müssen, daß sein Schaffen, bei aller Ernsthaftigkeit,

aus einem losen Spiel der Einbildungskraft besteht. Der trockene Ernst des Hörsaals wird seiner künstlerischen Arbeit nicht anstehen; die Einbildungskraft verlangt Reizmittel, um lebendig zu bleiben, eine gelegentliche Regung von Humor wird sie stärken und erfrischen. Was jedes Spiel eigentlich auslösen soll: gute Laune, muß dem Schaffen des Schauspielers in der trockenen Arbeit der Probe zu Hilfe kommen, denn die schlechte Laune ist bekanntlich ein Spielverderber. Gute Laune wird seiner Gestaltung Saft und Frische geben, gute Laune wird das Oel sein, das den ganzen Organismus des Schauspielkörpers geschmeidig erhält. Freilich giebt es der Faktoren genug, die imstande sind, die gute Laune zu verderben; aber je mehr diese in der künstlerischen Gesamtarbeit eines Ensembles zur Geltung kommt, desto frischer wird im großen und ganzen die Gesamtleistung sein und desto weniger wird das einzelne Talent trocknen und einrosten. Wohlverstanden, die Schaffenslaune muß in ihren Grenzen bleiben, sie darf nur unterstützen und niemals ablenken, sie darf der Weihe des Berufes keinen Abbruch thun. Es ist kein Widerspruch, wenn an die Worte Stanizkys, des Spaßmachers, des Wiener Hanswurstdarstellers, erinnert wird, mit dem Wunsch, daß sie Beachtung finden mögen: „Das Theater ist eine Kirche und die Bühne die Sakristei". Ebenso an das Sprichwort des alten Schauspielers Uhlig aus den Zeiten von 1739: „Die Probe ist so ehrwürdig als die Beichte und die Vorstellung so heilig wie der Altar".



Das Fach.

Die Fachbezeichnung beim Theater hat eine doppelte Seite, eine künstlerische und eine rechtliche. Alle Einsichtigen sind zu dem Schluß gekommen, daß sie künstlerisch zu verwerfen ist. Aber in seinem Recht kommt der Schauspieler dadurch um jede Sicherheit. Befindet er sich in der Hand einer verständigen Leitung, so wird sie seine Kraft schon im Interesse des Ganzen ausnützen, ja in den meisten Fällen durch eine richtige Beschäftigung zu heben wissen; aber auch das Gegenteil findet statt und dann ist der Schauspieler künstlerisch vogelfrei und durch nichts gegen Uebelwollen und böse Absicht geschützt. Das Schlimmste ist, daß die Facheinteilung eigentlich de facto noch besteht, trotzdem die Zusicherung schon seit fast zwanzig Jahren aus den Theaterkontrakten verschwunden ist; ja bis zu einem gewissen Grade immer bestehen wird, weil sie im Theatergeschäftsverkehr eine Notwendigkeit bildet. Nur müßte die Scheidung nicht nach Fächern, sondern nach Individualitäten vorgenommen werden. Wenn wir einen geschichtlichen Rückblick auf die Fachbezeichnung werfen, so finden wir die Besonderheit der Individualität in früheren Zeiten weit besser gewahrt, als in der späteren. Goethe in Wilhelm Meister spricht von einem Pedanten,

polternden Alten; es ist von einem Darsteller die Rede, der Chevaliers, Präsidenten und Minister spielt.

In den Almanachen 1808 bis 1812, von Iffland und F. L. Schmidt herausgegeben, finden sich neben manchen noch heute giltigen Bezeichnungen: Karrikaturrollen, junge Weiber, Beinkleiderrollen, verkleidete Rollen, alte chargierte, affektierte Weiber, Bauernweiber, alte zänkische Weiber, edle Weiber und Mütter vom Mittelalter, Königinnen, Damen von Stande, Greise und komische Alte, alte Onkel, komische Bediente, Bonvivants und Dümmlinge, Juden und Bediente, Bauern und Soldaten, Pedanten, alte Stutzer, Könige, Männer von Würde, Naturmenschen, angehende zärtliche Liebhaber u. s. w.

Aber auch in einem Almanach von 1851 treffen wir neben dem später so allgemeinen Helden und Liebhaber, auch Helden- und Charakterrollen, Charakterliebhaber und Helden, sogar Helden und chargierte Rollen. Auch die Väter sind mannigfacher unterschieden: serieuse, launige Väter; Väter und gesetzte Liebhaber, Väter- und Charakterrollen, I. Väter und humoristische Alte, Väter und alte Diener. Die Charakterrollen teilen sich in Charakter- und Heldenrollen, Charakterrollen und Intriguants, II. Liebhaber und jugendliche Charakterrollen, Intriguants und II. Liebhaber, I. komische und Charakterrollen; die Bonvivants in Liebhaber und feinkomische Rollen. Es giebt auch Dümmlinge, naive Bursche, II. und III. Liebhaber, II. und III. Väter. Ebenso sind die Unterschiede von feinkomisch, niedrigkomisch und lokalkomisch festgehalten. Aber auch in den Damenfächern sind die Bezeichnungen genauer. Da heißt es bei Liebhaberinnen munter und sentimental oder tragisch

und sentimental. Außerdem giebt es munter und naiv, munter und Salondame, munter und Soubrette, ja sogar munter und tragisch. Die Mütter unterscheiden sich in zärtliche und ernste; die Anstandsdamen in feinkomische und serieuse, es ist auch von Koketten die Rede.

Man sieht, die Bezeichnung des Faches ist bei den einzelnen Personen mehr oder minder noch aus ihrer Individualität geschöpft; sie findet Berücksichtigung und so läßt die Fachbezeichnung meistens einen Schluß auf die Besonderheit der Begabung und Eigenart zu. Später erstarrte die Fachbezeichnung mehr und mehr zur Schablone. Da giebt es nur einen ersten Helden, Liebhaber und Bonvivant, einen ersten jugendlichen Helden, einen ersten Charakterspieler, einen ersten Komiker, einen jugendlichen Komiker, einen ersten oder Heldenvater, einen humoristischen Vater und von Nebenrollen einen Chargen- oder Episodenspieler und zweiten Liebhaber. Gecken ist noch der einzige Spezialausdruck.

Die Damenfächer teilen sich in erste Heldin, Liebhaberin und Salondame, erste Sentimentale, erste Muntere, Mütter und Anstandsdame, komische Alte und allenfalls Soubrette, letztere wird nur sogenannt, wenn sie auch singt.

Was für eine Fülle von Rollen fällt nun beispielsweise in das Fach des sogenannten ersten Helden, Liebhabers und Bonvivants und wird durchschnittlich von ihm dargestellt, gleichviel ob seine Eigenart es zuläßt oder nicht. Schwerblütige Rollen und leichtblütige Rollen, alles bunt durcheinander. Othello und Veilchenfresser, Posa und Conrad Bolz, Siegfried und Leontes, Macbeth und Graziano, und wenn der Vertreter des Faches bei Direktion und

Publikum Kredit hat, so spielt er oft noch Wallenstein und Schumrich. Beide Rollen lassen eine gefällige Erscheinung zu.

Es ist in dem Absatz „Auffassung" bereits erörtert worden, worauf die Arbeit des Schauspielers in erster Linie abzuzielen habe: auf die künstlerische Ausbildung seiner Individualität. Je mehr dabei in die Breite und Tiefe gegangen wird, je mannigfaltiger wird der Rollenkreis sein, der umspannt werden kann. Dabei werden sich Talente vertiefen, aber auch einseitig werden, andere auch in die Breite wachsen. Vielseitigkeit — wurde dort gesagt — tritt am ehesten an Rollen in Erscheinung, wo die ganze Fülle der Individualität nicht ausgemünzt zu werden braucht, sondern einmal diese, ein andermal jene Seite gezeigt wird; also am leichtesten in Episodenrollen. So haben es auch von jeher die Virtuosen verstanden, an einem Abend ihre Begabung zu vierteilen und sie in verschiedenen Einaktern zu servieren; ihr Repertoir sorgfältig auszuwählen, daß immer eine andere Seite ihres Talentes vom hellsten Licht beschienen wurde.

Es kann auch der Fall eintreten, daß einem und demselben Darsteller in der Jugend eine Art von Rollen besonders gelingt, und im späteren Alter eine andere. Davon wird noch die Rede sein.

Aber die oben in ein Fach schlagenden Rollen nebeneinander in gleich erschöpfender Weise darzustellen, daran würde selbst das Genie eines Garrick scheitern. So sieht man auch meistens den betreffenden Schauspieler nicht in der Rolle selbst, sondern nur im Kostüm der Rolle. Das „sich selber spielen" erscheint hier auf die gröblichste Weise mißverstanden, da die psychologische Vertiefung fehlt. Bloße

Routine tritt an die Stelle der Charakteristik. Dem betreffenden Schauspieler, der in der Tagesarbeit des wechselnden Spielplanes, in der sich beständig erneuernden Zusammensetzung des Ensembles, eine wahre Sysiphusarbeit verrichtet, ist auch daraus weiter kein Vorwurf zu machen. Es fehlt ihm an Zeit zur künstlerischen Ausgestaltung und schließlich hat er sich dessen vollkommen entwöhnt. Nicht an Talenten gebricht es der deutschen Bühne, sondern an der so selten ausgeübten Selbstzucht und Vertiefung.

Das oben zusammengefaßte Rollenbündel im landläufigen Fach der ersten Helden bezieht sich allerdings nur auf die Gewohnheiten einer mittleren Bühne, an großen ist das Auseinanderfallen der Fächer ein mannigfaltigeres, und Theater, die sich nur mit Darstellung von neuen Stücken abgeben, sind in der Lage, sich völlig von der überlieferten Einteilung zu befreien. Große Bühnen, wie Berlin, Wien, München und Dresden, haben nominell die Fachbezeichnung schon seit vielen Jahrzehnten aufgehoben oder sie war überhaupt nie eingeführt. Aber die Begriffe sind mehr oder minder doch vorhanden. Laube, gewiß ein Gegner der Fachbezeichnung, spricht in seinen Briefen stets von einem Liebhaber, Komiker, den er sucht u. s. w.

Ohne irgend eine bestimmte Einteilung ist der Theaterbetrieb, dem immer durch Tod und Abgang neues Blut zufließt, eben nicht möglich, und gewisse technische Ausdrücke lassen sich nicht vermeiden. Daß hervorragende, große Schauspieler durch besondere Ausgestaltung ihrer Individualität oft heterogene Rollen in der gleichen Vollendung spielen, ist bekannt. Aber auch mittlere Talente könnten im Durchschnitt Vollkommeneres leisten, wenn ihre

Eigenart stärker in Betracht gezogen würde: indem man ihnen Rollen bietet, die im Bereich ihrer Wirksamkeit liegen, ohne Rücksicht auf das Fach, und ihnen solche entzieht, wo das nicht der Fall ist, gleichfalls ohne Rücksicht auf das Fach. Nicht das „Fach“ sollte der Einteilung zu Grunde gelegt werden, sondern das Temperament des einzelnen; man sollte die Rolle prüfen, ob sie einen sanguinischen, cholerischen oder phlegmatischen Grundzug hat. Allerdings giebt es dichterische Gestalten genug, die eine mannigfache Darstellung zulassen, wie auch im Absatz „Auffassung“ z. B. am „Melancholiker“ Hamlet nachgewiesen wurde, andere dagegen verlangen die bestimmte Grundlage eines besonderen Temperamentes. Egmont, Mercutio, Conrad Bolz sind ausgesprochene Sanguiniker und wird die Darstellung bei einem phlegmatischen oder melancholischen Naturell empfindlich zu kurz kommen. Coriolan und Othello sind Choleriker und lassen sich nicht anders darstellen, Tell ist ein Phlegmatiker und Tellheim ein Melancholiker. Und dennoch wird von einem Darsteller verlangt, daß er allen vier Temperamenten in gleicher Weise gerecht werden soll. Denn auch an großen Bühnen sind Rollen wie Egmont und Tell in einer Hand und doch sind zwischen beiden Charakteren so himmelweite Unterschiede, daß ein und derselbe Darsteller entweder nur die eine oder die andere Rolle völlig zu decken vermag. Das an ihn gewöhnte Publikum wird sich dessen meist nur nicht bewußt, weil es in beiden Figuren den von ihm geschätzten Darsteller sieht. Trotzdem wurde Emil Devrient, ein idealer Darsteller des Egmont als Tell „Herr von Tell“ genannt.

Was die Einteilung der Fächer am meisten beeinflußt, ist die Unterscheidung in Jung und Alt. Und es ist naturgemäß, denn das Sinnfällige ist für die Wirkung der Schaubühne von der größten Bedeutung. Prüfen wir die Eigenschaften, die für die Darstellung der Jugend notwendig sind, so wird sich nebst der geeigneten äußeren Erscheinung sofort eine Eigenschaft als die wichtigste ergeben: die des Temperamentes. Nur Sanguiniker und etwa Choleriker werden die Jugend auf der Bühne überzeugend zur Darstellung bringen können; sie müssen freilich von der Natur mit einem geschmeidigen Körper und hellem Timbre im Sprachorgan ausgestattet sein. Besitzen sie diese Eigenschaften, so können sie die Jugend darstellen, wenn sie schon lange nicht mehr jung sind, fehlen sie ihnen, werden sie selbst im Flügelkleide nicht den Eindruck frischer Jugend erwecken.

Es ist oft darüber geklagt worden und mit Recht, daß das deutsche Publikum den Schauspielern und namentlich den Schauspielerinnen die Jahre nachrechnet. Sehr zu eigenem Schaden. Denn auch Jugend kann nur eine erschöpfende Darstellung durch künstlerische Reife finden und die erwirbt sich nicht in der Jugend, auch vermag Maske, geeignete Haltung und Elastizität des Körpers noch auf lange den Schein der Jugend vorzutäuschen, wenn sie selbst in Wirklichkeit schon längst dahin ist. Fichtner, Emil Devrient, Carl Mitell stellten bis in die sechzigsten Lebensjahre glaubhaft und unübertrefflich junge Männer und Jünglinge dar; Seydelmann und Anschütz haben es nicht in ihren jüngsten Jahren gekonnt. Auch Lewinsky nicht, obwohl Laube in Rücksicht auf seine damalige

knabenhafte Erscheinung ihm den Knappen Georg im Götz zu spielen gab, ihm, der schon zur selben Zeit und zwar ebenfalls am Burgtheater den Ben Akiba spielte. Ein Fachkuriosum! Wie viel mehr die Damen auf die Darstellung der Jugend angewiesen sind, ergiebt sich schon aus den ihnen gestellten Aufgaben, die sich meist im Bereich der Liebhaberinnen bewegen und charakteristische Gestaltungen selten verlangen. Unter zehn Talenten ist auch kaum eines dafür geeignet oder besser gesagt: erzogen. Aber wie viele Schauspielerinnen besaßen und besitzen die Glaubhaftigkeit der Jugend längst über die persönliche hinaus! Freilich verschont sie der Spott oft noch weniger, wie im ähnlichen Fall die Männer.

So ließe sich die Facheinteilung auf zwei Grundelemente zurückführen, auf die Fähigkeit, jung spielen zu können oder nicht, und auf die Eigenart des persönlichen Temperamentes. Es würde nur das einzige Element sein, wenn für die Fähigkeit, jung zu spielen, nicht auch besondere Eigenschaften der Erscheinung und des Sprachklanges notwendig wären. Auf diese Weise ließe sich die Schablone der Facheinteilung gründlich zerstören, die trotz der nominellen Aufhebung des Faches immer noch besteht. So sieht man oft die Rolle des Posa in den Händen des sogenannten gesetzten Helden, der in den Aufgaben, die nicht den Ausdruck der Jugend in allererster Linie verlangen, vorzüglich sein mag. Aber Posa ist ausgesprochen ein Jüngling. Philipp sagt von ihm: „Habe ich doch solch einen Jüngling nie gesehen“; das ganze Stück sagt es von ihm, da diese Flammen von Begeisterung nur in der Brust eines Jünglings lodern könne n

Bei aller Reife des Verstandes geht sein ganzes Denken und Handeln in der naiven Empfindsamkeit des Jünglings vor sich; auch ist er ein Altersgenosse des Carlos („Du und ich, zween Knaben wilder Art"), kurz das ganze Stück geht aus den Fugen, wenn man statt des Jünglings einen Mann vor sich erscheinen sieht. Auch Pylades und Orest sind Jünglinge; Manuel und Cesar sind es, die sich in völlig gleicher Leidenschaft befehden, und doch treffen wir in der Darstellung, wie oft! einen jugendlichen Cesar und einen gesetzten, manchmal behäbigen Manuel. Die Schablone des Faches ist es auch, die der Entwickelung des Schauspielers hemmend in den Weg tritt; seine Individualität, statt zur steten Beweglichkeit angereizt zu werden, wird bequem und seine ganze Art verfällt in Manier. Manier ist aber der lebendige Tod des Schauspielers und tritt unfehlbar ein, wenn er mit seiner künstlerischen Arbeit immer nur auf der Oberfläche bleibt, ist er dagegen gewohnt, stets in die Tiefe zu dringen, — kann sich zwar wohl auch Manier ergeben, aber sie wird zur persönlichen Note, die der Eigenart der von ihm geschaffenen Figuren oft nur zu gute kommt.

Prüfen wir noch einmal die Facheinteilung auf Alt und Jung. Wir werden bei dem männlichen Geschlecht (bei dem weiblichen ist es umgekehrt) sofort auf die Erfahrung stoßen, daß es weit schwieriger ist, für das junge Fach geeignete Talente zu finden, als für das alte, weil für die Darstellung der Jugend sich eine größere Anzahl von verschiedenen Eigenschaften zusammenfinden müssen; neben dem von richtigem Temperament durchwebten Talent das entsprechende Organ, die gewinnende Erscheinung,

und vor allem dürfen die Grazien nicht ausgeblieben sein. Eine richtige schauspielerische Erziehung kann manchen Mangel ausgleichen und hat es in vielen Fällen gethan; aber gerade die Darsteller der Jugend müssen den tiefsten künstlerischen Ernst besitzen, wenn sie über die Gefahr hinwegkommen wollen, die ihnen gerade die Chancen ihres Faches bieten. „Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme", sagt Lessing in der Dramaturgie, „sind schätzbare Gaben der Natur, für den Beruf des Schauspielers sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend". Durch solche Eigenschaften gewinnt oft der Darsteller den Beifall des Publikums, den er mit seinen Leistungen als Künstler nicht verdienen würde, und ist gar leicht geneigt, sich schon für einen solchen zu halten. Das Streben läßt nach, die Eitelkeit wächst, und was noch übrig bleibt, geht an der Schablone der Facheinteilung zu Grunde. — Wieder andere, für das junge Fach in anderer Weise veranlagte Talente, haben den Trieb, sogenannte Charakterspieler zu werden. Sie streben in falschem Ehrgeiz eine Vielseitigkeit an, die sie mit künstlichen, daher unkünstlerischen Mitteln zu Wege bringen und berauben sich selbst um die Grazie, mit welcher sie die Natur oft ausgestattet hat. So treffen wir im jungen Fach so selten voll entwickelte Künstler, durchgebildete Individualitäten; mit dem Reiz der Jugend ist oft eine Begabung dahin, die vertieft, erst in der Reife, die köstlichsten Früchte bringen würde. Wie oft quält sich wieder im andern Fall ein mit den Darstellungsmitteln der Jugend ausgestatteter junger Charakteristiker

ab, einen Alten darzustellen, den ihm aber trotz aller grauen Striche im Gesicht und schlotteriger Haltung in Gang und Geberde doch keiner ernstlich glaubt. Auch das Charakterfach müßte schärfer in ein junges und altes abgegrenzt werden. Dadurch würde sich im jungen Fach eine weit größere Mannigfaltigkeit ergeben, wie jetzt, wo man die meisten jungen Rollen dem Liebhaber giebt. Ist Mortimer ein Liebhaber? Insoweit ja, als die glühende Liebe zu Maria der Grundzug des Charakters ist. Aber er ist kein glücklicher, kein erhörter Liebhaber. Der Grazioso im Stück ist Leicester; Mortimer ist ein Fanatiker, ein Schwärmer — beinahe ein Wahnsinniger; er braucht nicht der „schöne Mann" zu sein; im Gegenteil kleidet ihn eine interessante Häßlichkeit besser. Er beherrscht, wie er selbst von sich sagt, der Verstellung schwere Kunst. Es ist die aufgelegte Rolle für den jugendlichen Charakterspieler. Wer für Franz Moor den Ausdruck der Leidenschaft und das künstlerische Temperament besitzt, kann sie auch für die Rolle des Mortimer mit Glück einsetzen, und ist auf der anderen Seite gehalten, seinen Bösewichtern einen Schimmer von Grazie zu verleihen. Aber auch durch Rücksicht auf das Temperament müßte im Charakterfach eine Scheidung vorgenommen werden. Marinelli und Jago sind aus ganz anderem Holz geschnitzt wie Franz Moor und Muley Hassan. Man könnte die sogenannten Charakterrollen fast in warme und kalte, in Leidenschafts- oder Vernunftsrollen einteilen und demgemäß auseinanderhalten.

Im allgemeinen würde es nur von Vorteil sein, dem Schauspieler sein Arbeitsfeld strenger abzugrenzen.

Wächst sein Talent, erweitert sich der Bereich seiner Wirksamkeit von selbst, entwickelt es sich nach der Tiefe, kann er in Einseitigkeit groß werden, und bleibt es klein, so ist es leichter auf die ihm natürliche Grenze einzuschränken und stört nicht, wo es jetzt durch Fachschranken in falsche Bahnen getrieben wird.

Es braucht nur, um auszudrücken, was unter einem Darsteller der Jugend, in dem oben entwickelten Sinne, verstanden werden soll, der Name eines Schauspielers genannt werden: Josef Kainz. Er spielt den Romeo und Franz Moor und beherrscht alles in gleicher Vollkommenheit, was zwischen diesen Polen liegt. Er ist der ausgesprochene Darsteller der Jugend und wird es noch lange bleiben, wenn er nicht mehr jung sein wird, denn seine künstlerische Individualität bedeutet eben Jugend in allen ihren Spielarten und ist auf sie diszipliniert.

Die Grundlagen für das alte Fach brauchen nicht in der ausführlichen Weise behandelt zu werden, als sie sich ohnehin aus dem Gegensatz ergeben. Eines nur muß aber Erwähnung finden: dem Vertreter wird zu seiner Entwickelung mehr Zeit gelassen; der Darsteller der Jugend muß früher auf den Gipfel gelangen, wenn man ihm die Jugend auch noch später glauben soll. Verliert dieser Darsteller durch die Zeit, durch das Alter, so kann jener noch dadurch gewinnen, vorausgesetzt, daß seine psychischen Mittel Stand halten. Auch für die Darstellung des alten Faches wird das sanguinische Temperament meist das günstigste sein, nur werden hier die damit verbundenen äußeren Mittel den Ausschlag geben. Das ausgesprochen phlegmatische, cholerische oder melancholische Temperament

wird sich meist nur für die Darstellung des Komischen eignen. So war Wenzel Scholz ein Phlegmatiker, Karl Meixner ein Choleriker und Raimund wird wohl ein Melancholiker gewesen sein.

Es giebt aber auch eine Anzahl von jungen Rollen, die am vorteilhaftesten nicht durch den Darsteller der Jugend besetzt sind; in dem Absatz „Auffassung" ist Appiani als Beispiel genannt. Auch jungen Männern fehlen im Leben sowohl wie in der Dichtung häufig die Attribute der Jugend und wird es manchmal im Interesse der richtigen Gegenüberstellung der im Stücke auftretenden Figuren sein, wenn diese Unterschiede durch geeignete Individualitäten Berücksichtigung finden.

Sind die Darsteller, die in das alte Fach neigen, nicht schon ausgesprochen alte Männer, und vermögen sie eine jugendliche Maske anzulegen, wird oft durch eine solche Besetzung ein richtigeres Verhältnis hergestellt und die Absicht der Dichtung strenger erfüllt.

So ist man gewohnt, die Rolle des Malers Conti in Emilia Galotti durch den Darsteller der jüngsten Rollen spielen zu lassen; (u. a. macht das Berliner Hoftheater eine Ausnahme, wo Kraußneck die Rolle spielt). Dabei spricht Conti so reif über seine Kunst, daß seine Worte sich im Munde des jugendlichen Mannes seltsam ausnehmen. Aber Conti ist auch ein gewiegter Hofmann. Auf die Rede des Prinzen, Orsinas Bild nur wieder mitzunehmen, um einen Rahmen darum zu bestellen, erwidert er nur ein vielsagendes alles begreifendes: „Wohl!" Conti ist vom Dichter sicher nicht als Jüngling, sondern als reifer Mann gedacht.

Es besteht ein Vorurteil, den Darsteller alter Rollen, der einmal auf der Bühne die graue Perücke getragen, mit jugendlichen Rollen zu betrauen, und für die Darstellung von Jugend pure sang ist es vollauf berechtigt. Dazu kommt noch die schon oft besprochene Neigung, Väter und Mütter auf der Bühne älter zu machen, als sie im Verhältnis im Leben sind. Der alte Miller ist sechzig und hat eine sechzehnjährige Tochter. Einen Vater ohne graues Haar sieht man kaum auf der Bühne, aber sehr häufig im Leben. Daran ist aber nicht der Schauspieler allein schuld, sondern der Dichter, genauer, die Forderungen der Bühne überhaupt, die scharfe Kontraste verlangen.

Und doch ist die Fachunterscheidung zwischen Alt und Jung gelegentlich durch Rücksichtnahme auf das Temperament zu korrigieren. So wechseln auch die Mittelfächer, die Chargen und Episoden berechtigtermaßen zwischen Alt und Jung, als sie immer nur Teile der gesamten Individualität geben; bei dem Charakterdarsteller, der gleichfalls zwischen Alt und Jung pendelt, stellt sich meistens heraus, nach welcher Seite sein Talent eigentlich neigt, und wird einer die jungen Rollen lebendiger gestalten, ein anderer die alten. Bonn und Dr. Pohl sind — dafür — markante Beispiele. Mitterwurzer freilich war einer der seltenen Individualitäten, die beide Alter umspannte.

Noch ein wichtiger Punkt kommt in Betracht: der des Ueberganges von einem Fach zum andern. Ausgesprochenen Darstellern der Jugend ist dieser Uebergang selten gelungen. Ludwig Löwe u. a. spielten wohl alte Rollen, aber nur auf Kredit ihrer vormaligen jungen.

Emil Devrient hat es weder gemocht noch gekonnt. Dagegen hat Sonnenthal, früher ein ausgesprochener Darsteller hinreißender Jugend, durch Vertiefung seiner künstlerischen Individualität den Uebergang ins alte Fach mit ganzem Gelingen vollzogen. Andere, wie Baumeister und Anschütz, haben ihren vollen Ruhm erst dann gefunden, als sie es spielten, weil dort die Kraft ihres Talentes in seiner vollen Stärke wurzelte.

Was sich bei den großen Talenten ergiebt, gilt noch in höherem Maße für die kleinen: wer gewohnt ist, seine künstlerische Psyche frisch und arbeitsfähig zu erhalten, dem wird der Uebergang auf ein neues Arbeitsfeld je besser gelingen, je mehr ihm das zunehmende Alter andere Ausdrucksmittel zur Verfügung stellt; der Oberflächliche, der Manierist dagegen, wird in diesen Bemühungen scheitern, denn seine Individualität ist erstarrt. Damen gelingt dagegen der Uebergang ins alte Fach nur selten, da sie meist mit ihren Darstellungsmitteln sich auf Seite der Jugend befinden; doch auch hier finden wir Erscheinungen wie die Haizinger, die gleich groß im jungen, wie später im alten Fach war; die Frieb-Blumauer u. a. sind es dagegen erst in letzterem Fall gewesen. So wird das Altwerden vom Schauspieler schwerer, mitunter aber auch leichter empfunden als von jedem sonst. Schwindet mit der Jugend die Quelle seiner Kunst, wohl gar der Erwerbsfähigkeit, dann sieht den Schauspieler das Alter mit seinen steinernen Zügen wohl grauenhafter an, wie jeden anderen. Bietet es ihm aber in seiner Kunst den richtigen Wirkungskreis, an dem er Gefallen findet, so sieht er ihm freundlich entgegen und erwartet von ihm erst das völlige Reifwerden. Was

Schopenhauer vom Alter im allgemeinen sagt: daß es der glücklichste Abschnitt des Lebens sei, weil die Begierden schweigen, der Intellekt stärker, der Wille schwächer wird, gilt in gewissem Sinne auch für das alte Fach des Schauspielers. Sein schlimmster innerer Feind, die Eitelkeit, wird leichter gebändigt und er lernt sich besser in die Zügel nehmen. Das Fach, wofür ihn seine Individualität bestimmt, färbt auf ihn ab, und wird ihn in seinem Wesen beeinflussen.

Auch von einer bestimmten Technik des Faches wird die Rede sein. Man glaubt nicht, wie schwer es ist, einen Schauspieler zu finden, der vornehm, still und bescheiden einen Diener spielen kann, der die kurzen, oft schweren Meldungen zu bringen hat. Meistens wird es auch ein stiller und bescheidener Mensch sein. Darum braucht der Darsteller von Bösewichtern kein Bösewicht zu sein; aber das Temperament wird leichter durchschlagen, wo der Darsteller durch das Fach nicht gewohnt ist, es zu zähmen. Freilich suchen manche durch Mangel an Selbstbeherrschung Temperament zu heucheln.

Es ist dem Schauspieler nicht zu verübeln, daß er der rechtlichen Ursachen und der Sicherheit seiner Stellung halber sich an eine Fachbezeichnung klammert, die sich zwar überlebt hat, nicht mehr garantiert wird, aber trotzdem sich noch in Uebung befindet. Er strebt mitunter nur nach einer Rolle, weil sie ihm den Umfang seiner Stellung gewährleistet. Da die Schranken dieser Fachbezeichnung künstlerischen Schaden zeitigen, der Mangel jeder Bezeichnung aber auch keinen Nutzen bringt, so ließe sich vielleicht eine Form finden, die gewisse Rechte festlegen

würde. Etwa: ein erstes jugendliches Fach, vorwiegend ernst, ein erstes jugendliches Fach, vorwiegend heiter; ein erstes, zweites, drittes, ein mittleres Fach. Ein erstes altes Fach, vorwiegend ernst, ein erstes altes Fach, vorwiegend heiter. Ein erstes komisches Fach. Diese Bestimmung würde für beide Geschlechter genügen und damit keine Schablone geschaffen. Innerhalb dieser Grenzen könnte die Individualität sich frei ergehen, aber als solche wäre sie gesichert und für ihre künstlerische Eigenart würde eine rechtliche Grundlage geschaffen sein.

Das Modell.

Wenn der Maler für ein Kunstwerk, das er schaffen will, sich ein Modell gewählt hat, das seinen Zwecken entspricht, so kann er es in den meisten Fällen voll und ganz verwerten. Dem Bildhauer wird ein einziges Modell schon seltener genügen. Er wird oft von einem nur den Kopf gebrauchen können, von einem anderen nur die Brust, von einem dritten die Hand; ein Körper zeigt ihm wohl die entwickelten Muskeln des Armes, die des Beines muß er vielleicht wieder an einem anderen suchen. Der Maler ist seinem Stoff gegenüber freier wie der Bildhauer, auch zeigt seine Figur dem Beschauer nur eine Seite, der Plastiker zeigt sie von allen Seiten. Wenn aber der Bildhauer dem Maler gegenüber schon durch die Forderungen seiner Kunst eingeengt erscheint, wie viel mehr der Schauspieler, der den Stoff, den ihm die Dichtung bietet, wohl in einer gewissen Freiheit gestalten kann, aber nicht nur den ganzen äußeren, sondern auch den inneren Menschen von Grund aus zeigen soll. Wo aber ist das Modell für den inneren Menschen zu finden? Man kann in keines Menschen Brust hineinsehen; wohl, es ist häufig der Fall, daß dem Schauspieler bei Gestaltung einer Figur diese oder jene Persönlichkeit vor Augen schwebt, die ihm für seine Aufgabe das geeignete Vorbild erscheint. Wenn es sich um eine Charge oder Episode handelt, wo oft nur diese oder jene Außenseite eines

Charakters zur Erscheinung kommt, kann das Modell sogar in seinen Eigenheiten getroffen werden, und wird vollkommen ausgenützt. Soll aber ein ganzes Menschenschicksal in einer Person vorgeführt werden, soll der Zuschauer hineinblicken können in die innersten und verwickeltsten Vorgänge der Seele, in die Labyrinthe der Leidenschaften, so wird ein fremdes Vorbild dem Schauspieler keine Dienste leisten, er selber, sein eigenes Ich, wird ihm das Modell abgeben müssen. Hat der Schauspieler Mißtrauen, Wut, Liebe, Zärtlichkeit u. s. w. auszudrücken, so wird er darauf achten müssen, wie sich bei ihm selber Wut, Mißtrauen — kurz die ganze Skala der Leidenschaften und Gefühle äußern, und wenn auch ihr Tonfall, wie schon in „Sprache und Ton" nachgewiesen wurde, überall, sogar in allen Sprachen der nämliche ist, so ergeben sich doch individuelle Verschiedenheiten, wie die Blätter eines Eichbaumes zwar alle gleich sind, und doch auf dem ganzen Baum sich nicht zwei finden, die aufeinandergelegt in ihrer Form und Zeichnung sich völlig decken. Hat der Schauspieler, wie es seine Aufgabe ist, seine Individualität so durchgebildet, daß ihm die Aeußerungen der Affekte in ihrer verschiedensten Eigenart völlig klar sind, so durchgeackert, daß ihm die Anwendung jeder Zeit zu Gebote steht, so wird in seiner Brust eine Quelle sprudeln, die ihm für sein Schaffen ein anschauliches Vorbild entbehrlich macht. Er wird, wie in dem Kapitel über die Auffassung die Rede war, seine Individualität für die Rolle einsetzen, und je reicher jene ausgestaltet wurde, je tiefer wird er in diese einzudringen vermögen, und da nicht jede Rolle seine Individualität

in ihrem vollen Umfang ausnützt, so wird auch eine Mannigfaltigkeit in der Gestaltung möglich sein.

Die genaue Kenntnis der menschlichen Leidenschaften und die Form ihrer Aeußerung bilden den Grundstock seiner Wissenschaft, und wird ihm nach Maßgabe seiner persönlichen Art nicht jeder Affekt in gleicher Weise gelingen — die Talente differieren eben — so wird ein Affekt, wenn er ihn nicht intuitiv erfaßt, seinen Scharfsinn und Spürsinn in besonderer Weise anregen. Es ist die Heuchelei. Die Heuchelei ist nicht ausgesprochen ein Affekt für sich, sondern fast jedes Gefühl kann geheuchelt werden. Liebe, Treue, Vertrauen, unter Umständen kann auch Haß geheuchelt werden. Rauheit, Zorn bei harten Charakteren, welche die aufbrechende Wärme des Gefühls verbergen wollen. Hat nun jeder Affekt im Ton seine bestimmte Linie, so wird die Heuchelei dieser Linie wohl folgen, aber in einer anderen Tonart; oder um es vulgär auszudrücken, sie wird übertreiben und zwar um so mehr, je grober, um so weniger, je feiner sie ist. Deshalb wird auch Heuchelei eine der schwierigsten Aufgaben für die Darstellung überhaupt bilden; dem Zuschauer soll sie fühlbar sein, dem Mit- und Gegenspieler häufig nicht. Aus dieser Thatsache ergiebt sich ein Umstand mit Sicherheit: der Schauspieler kann nicht in allen Fällen völlig in den Grenzen der Figur bleiben, die er darzustellen hat, der Dichter verlangt manchmal im Interesse des Zuschauers ein groberes Anfassen, denn, wenn die Heuchelei völlig echt ist, daß sie der Mitspieler nicht als solche erkennt und erkennen darf, so kann sie auch dem Zuschauer verborgen bleiben. Die Rolle des Jago bietet diese Klippe.

Shakespeare in seinem wunderbaren Theaterinstinkt hat dies wohl erkannt und bietet deshalb dem Jago in so vielen Monologen die Gelegenheit, sein Innerstes dem Zuschauer zu offenbaren.

Der Schauspieler hat also in diesen und jenen Fällen an dem Bild des Affektes, das er aus der eigenen Brust schöpft, eine Korrektur vorzunehmen; er muß es im Interesse der Deutlichkeit für den Zuschauer oft vergröbern. Ein anderer Umstand fällt aber noch viel schwerer ins Gewicht. Es wurde gesagt: der Schauspieler ist für die Mannigfaltigkeit der Leidenschaften sein eigenes Modell; und es ergiebt sich von selbst, daß eine Individualität stärker in der Darstellung, heftiger eine andere wieder in der Darstellung zärtlicher Gefühle ist, und aus der Art der Persönlichkeit und der ihres Innenlebens resultiert die in einer Weise immer notwendige Einteilung in Fächer. Aber aus dieser Ausmünzung des eigenen Ichs erwächst für die Darstellung eine Gefahr. Der Schauspieler steht persönlich mit seinem Denken und Empfinden innerhalb eines bestimmten Zeitabschnittes, in dem er lebt, und der Erziehung, welche die Kultur dieser Zeit seinem inneren Menschen angedeihen ließ, ist er in der Aeußerung seiner Leidenschaften unterworfen. Nun hat aber der Schauspieler Menschen aus allen Zeitaltern darzustellen, und wenn auch Menschen und die Aeußerung ihrer Leidenschaften zu allen Zeiten die gleichen waren, so war es nicht ihre Erziehung. Ob körperliche, ob geistige Kraft in der Anschauung des Zeitalters den Vorrang hat, giebt einen Unterschied; der in friedlicher Zeit aufgewachsene und durch Kultur gezähmte Mensch ist ein anderer, in

der Aeußerung seiner Leidenschaften schwächer als der in einem kriegerischen Zeitalter, womöglich auf Schlachtfeldern, groß gewordene. Renaissancemenschen, die sich voll ausleben konnten, werden im Ausbruch ihrer Empfindungen heftiger und ohne Uebergang sein, als der moderne Mensch, der im allgemeinen zur größeren Selbstbeherrschung erzogen wird. So weisen in vielen Fällen auch die Gestalten Shakespeares derartige heftige und plötzliche Uebergänge auf. Wie der Charakter des dritten Richard eigentlich nur voll zu erfassen ist, wenn die vorangegangenen Historien uns die Zeit geschildert haben, in der ein solcher Dämon sich entwickeln konnte, so muß auch der Schauspieler in der Aufrollung der Leidenschaft auf die Zeit und ihre Umstände Rücksicht nehmen. Wenn die Kraft und Eigenart seiner Individualität die Gestaltung des grandiosen Charakterbildes zuläßt, so wird er vor allem der wilden Energie gerecht zu werden suchen, von der nicht allein die Anlage, sondern Zeit und Umstände die Ursache waren, in welchen die besondere Anlage sich einzig und allein entwickeln konnte. Ein Richard, bei dem Bosheit und Heuchelei die hervorragendsten Eigenschaften sind, wird ein moderner Richard sein und nicht ein Zeitgenosse des Kampfes der roten und weißen Rose. Alle die Helden der Historien sind physische Kraftmenschen, als Gegensatz ist ihnen Richard II. und Heinrich VI. gegenübergestellt. Hamlets Empfinden ist mit dem unserer Gesittung zu vereinbaren, das des dritten Richards und vieler Helden der Historien niemals.

Wie aber soll der Schauspieler, dem die Kenntnis und Beherrschung der menschlichen Leidenschaften und ihrer

Ausdrucksformen ein so schwieriges Arbeitsfeld bietet, das er im Schweiße seines Angesichts bebaut, auch noch diesem Unterschiede gerecht werden? Auch darin werden sich die Talente spezifizieren, aber er kann für diesen Zweck nicht genug das Studium der Geschichte auf sich einwirken lassen, um seine Phantasie anzuregen, nicht in Bezug auf den einzelnen Charakter, den er darzustellen hat, sondern auf die Psychiologie des betreffenden Zeitabschnittes. Werden die Figuren ihres historischen Kolorits entkleidet, schrumpfen sie ein, werden klein und spießbürgerlich, die Dichtung kommt in der Darstellung nicht zu ihrem Recht, und man ist rasch mit der Redensart bei der Hand, das und jenes Stück habe sich überlebt.

Aber auch Diktion und Art des Ausdruckes haften am Zeitalter; die bilderreiche Sprache Shakespeares und seine Neigung zum Wortspiel befand sich gewiß in Uebereinstimmung mit der jugendfrischen Phantasie seiner Zeitgenossen; unsere klassische Sturm- und Drangperiode gefiel sich im schwülstigen Ausdruck, wie die moderne im nüchternen. Was dem Schauspieler oft nur schwer über die Zunge will, ihn durch Umständlichkeit des Ausdruckes befremdet, ist häufig nur die Sprache und die Gewohnheit der Zeit.

Wir finden darum so selten eine gute Darstellung der komischen Figuren Shakespeares, weil sie sprachlich nicht im Geiste der Zeit wiedergegeben werden. Sie verlangen einen phantasievollen Grundton und keinen nüchternen.

Bietet die Darstellung Shakespeares neben den sonstigen auch sprachliche Schwierigkeiten, so sind bei Mo-

lière wieder Umstände anderer Art zu berücksichtigen. Die Nebenrollen sind dort absichtlich oft schematisch gehalten, damit die Hauptfigur besser zur Geltung kommt. Diese wiederum ist in ihrer Art typisch, wie sich z. B. in der Figur des Geizigen alle Arten von Geiz vereinen; sonst würde sich Harpagon keine Bedienten halten. Diese ausgesprochen typische Darstellung verlangt in der Wiedergabe oft einen stärkeren Nachdruck, mitunter eine gewisse Uebertreibung, wenn sich der Dichter in wohl erwogener künstlerischer Absicht ihrer bedient. Die vierfache Wiederholung der Frage Orgons: „Jedoch Tartüffe?" im ersten Auftritt und sein Zwiegespräch mit Dorine ist eine solche Stelle.

Goldoni verlangt in der Darstellung noch stärkere Farben.

Wird der Schauspieler im großen und ganzen für sein Kunstgebilde das Modell in seinem eigenen Innern suchen, so werden in Bezug auf Aeußerlichkeiten und der Art, sich zu geben, auch andere Personen vorbildlich sein; ja er wird den Besonderheiten im Thun und Gehaben sogar eifrig nachspüren und sie für den oder jenen Charakter benützen. Damit befindet er sich auf dem Standpunkt des Bildhauers, der von seinem Modell in vielen Fällen auch nur einen Teil verwenden kann.

Dieser Umstand wird sich besonders geltend machen, wenn für die Darstellung von Krankheit, Wahnsinn und Sterben ein Modell gesucht wird. Der Schauspieler wird auch da nur einen Teil der Merkmale anwenden dürfen, die jene Zustände aufweisen. Krankheit mit ihren häßlichen Begleiterscheinungen findet daher in den meisten

Fällen nur eine konventionelle Darstellung, auch Wahnsinn; doch ist in dem Falle eher eine naturgetreuere Wiedergabe in verschiedenen Abarten möglich und anzustreben; meist hat sich aber auch der Dichter beschränkt und von den Aeußerungen des Wahnsinns nur einen Teil auf seine Gestalt übertragen. Auch die Darstellung des Sterbens bleibt meistens in den Grenzen des Konventionellen; virtuose Künstler haben zwar des Oefteren getreue Naturnachahmungen geboten, doch sind sie kaum im Interesse des Kunstwerkes, da eine allzu realistische Darstellung des Todes die tragische Wirkung in eine schreckliche verwandelt.

Lessing schreibt in der Hamburger Dramaturgie 13. Stück: „Madame Hensel starb ungemein anständig. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern und Betten zu rupfen anfangen; diese Beobachtung machte sie sich auf die glücklichste Art zu nutze; in dem Augenblick, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus, sie kniff den Rock, der gleich wieder sank“.

Also auch hier wurde eine Teilerscheinung für die Charakteristik des ganzen Vorganges gewählt; so werden sich ebenso auch die Merkmale des hypokratischen Gesichts in einer realistischen Darstellung andeuten lassen, ohne widerwärtig zu erscheinen.

Auch die Duse stirbt als Kameliendame nicht den Tod der Schwindsüchtigen, sondern einen schönen, idealen Tod, ein sanftes Verlöschen, das sich mit wenigen realistischen Andeutungen begnügt.

Ueber den „Anstand“, von welchem in den alten dramaturgischen Schriften viel die Rede ist, muß gleichfalls ein Wort gesagt werden. Im wesentlichen wird er die Veredelung von Haltung und Bewegung anstreben, jedoch in Hinsicht auf Standesunterschiede unterschiedliche Merkmale aufweisen. Eine Beobachtung Nietzsches ist hier am Platze. Er sagt: „Der Aristokrat läßt sich eine Ermüdung nicht anmerken und unterwirft sich demgemäß in der Art sich zu halten und zu geben einem gewissen Zwang“; der niedere Mann, der Bauer, lümmelt sich dagegen hin und trägt die Zeichen der Ermüdung zur Schau. Aus diesem Grunde werden den darstellenden Künstler besondere Typen interessieren. Freilich verschwinden sie in unserer alles nivellierenden Zeit immer mehr, ebenso wie die besonderen Trachten. Auf den ersten Blick ist ein Lehrer von einem Kaufmann, einem Beamten, einem Arzt, nicht zu unterscheiden; sie tragen, sie bewegen sich, sie sprechen in gleicher Weise. Höchstens bildet der Offizier, der Geistliche und der Student noch eine Ausnahme. In den niederen Volksschichten sind Typen noch eher anzutreffen. Die Kunst des Schauspielers wird imstande sein, durch Einsetzen einer entwickelten Individualität auch dem Niederen den geistigen Stempel seiner Persönlichkeit aufzuprägen; er wird nie durch bloße Nachahmung schaffen und stets aus Eigenem ergänzen. Nur auf diesem Wege kommen Kunstgebilde zustande. Andernfalls sind sie bloße Abklatschbilder des Lebens. Johann Fürst, der durch viele Anekdoten bekannte Direktor des Fürsttheaters im Prater, war ein ausgezeichneter Darsteller des Wiener Fiakers; sein Mitglied Linbrunner schuf wunderbare Haus-

knechte. Bei beiden war aber keine eigentliche Kunst im Spiel, sie waren immer nur Hausknechte und Fiaker. Was hat aber Döring mit seinem Kutscher in den „Dienstboten“ für eine klassische Figur geschaffen, trotzdem die Dichtung nur eine flache war! Er vermochte eine hochentwickelte künstlerische Individualität an die Rolle zu setzen und schuf ein Meistergebilde, wie die Kunst Teniers. Hier ist das Wort Taines anzubringen, „von dem künstlerischen Unterschied materieller und intelligenter Nachahmung“.

Nichtsdestoweniger hat die Schauspielkunst durch das Verschwinden der Typen eine Einbuße erfahren, und sie ist mehr wie je auf Verinnerlichung angewiesen, auf welchen Weg sie auch die zeitgenössische Dichtung weist. Der Mangel an Sinnfälligem wird aber immer ihre Ausübung erschweren. Freilich führen Typen leicht zur Schablone. Thatsächlich wurden und werden noch, da der Typus als solcher verschwindet, für die Bequemlichkeit der Darstellung allerlei Schablonen geschaffen, die nicht auszurotten sind. Da giebt es eine Sorte von behäbigen Kommerzienräten, von zerstreuten Gelehrten, von schüchternen Jünglingen und barschen Doktoren, die immer das gleiche Gesicht haben. Aber der Schauspieler ist nicht immer und nicht überall verantwortlich zu machen, da ihm der Autor oft eine Schablone überliefert. Es pflegt vorzukommen, daß der Dichter dem Schauspieler Gold in den Mund legt und es kommt Stroh zu Tage; aber umgekehrt ist nicht immer zu verlangen, daß der Schauspieler Stroh in Gold verwandeln soll. Hat er aber seine eigene Persönlichkeit durch Vertiefung interessant zu machen ge-

wußt, ist seine Individualität selbständig geworden, daß sie ihm mit Erfolg Modell stehen kann, so wird er aus seinem Innern heraus nicht nur volle Gestalten, sondern unter Umständen auch eine bloße Hülse, die ihm der Dichter bietet, mit wirklichem Leben erfüllen können.



Schule und Entwickelung.

Otto Ludwig sagt in seinen Shakespeare-Studien: „Jede Kunst schließt ein Handwerk in sich ein; das Handwerk der Kunst nenne ich den Teil derselben, der gelehrt und gelernt werden kann. Wo das Handwerk aufhört, da beginnt erst die eigentliche Kunst. Gar mancher oft nicht schlecht Begabte bleibt lebenslang im dramatischen Handwerk stecken; gleichwohl führt der Weg zur künstlerischen Vollendung durch seine Werkstätte und die glänzendsten Geister haben ihre Verachtung des Handwerks durch die Unvollkommenheiten ihrer Kunstwerke bezahlen müssen. Der ausübende Künstler sollte die dramatische Kunst zunächst von keinem andern Gesichtspunkt als von dem des Handwerkerlehrlings auffassen".

Was hier Otto Ludwig von der Kunst des dramatischen Dichters verlangt, kann in gleichem, ja fast noch höherem Maße für die Schauspielkunst gelten. Fußt die Kunst des dramatischen Dichters auf der Kenntnis des Handwerks, um wie viel mehr muß Beherrschung desselben die Grundlage für die Kunst des Schauspielers sein. Noch sichtbarer wie in der Dichtkunst bildet es hier den Teil, der gelehrt und gelernt werden kann; freilich bleibt hier

mehr wie dort, mancher gar nicht schlecht Begabte noch sichtbarer im Handwerk stecken. Wird vom Standpunkt des Lehrlings an die Kunst herangetreten, dann ist bis zu den Gipfeln der Meisterschaft ein weiter Weg. Talma in seinen „Reflexions sur Lekain“ erzählt von diesem Künstler, daß er fünfundzwanzig Jahre gebraucht hatte, um in seiner Kunst auf die volle Höhe zu kommen und sie erst dann nach allen Richtungen hin mit souveräner Sicherheit beherrschte. Weil der Schauspieler in seinem Schaffen Objekt und Subjekt zu gleicher Zeit ist und er sein Kunstwerk nicht selber wahrnehmen, sondern nur an der Wirkung erproben kann, die es ausübt, führt ihn sein Weg oft irre und hinein in manches Dunkel, aus dem ihn, oft spät erst, ein rettender Lichtstrahl erlöst.

In dem Absatz „Sprache und Ton“ wurde auf die Schulung hingewiesen, welche die Sprache erfahren muß, ehe sie künstlerischen Zwecken dienstbar werden kann; ebenso muß in Mimik und Geste ein Ausdrucksvermögen gewonnen werden und erst die volle Uebereinstimmung in der Anwendung aller Darstellungsmittel bringt die Wirkung. Aber nur ein systematischer Unterricht vermag in sorgfältiger individueller Schulung die einzelnen Teile zu verbinden, bringt es zuwege, daß sie nach und nach in Fleisch und Blut übergehen. Die Vorstellungen an den Uebungsbühnen zielen oft mehr darauf ab, den Lehrer in ein günstiges Licht zu stellen, als dem Schüler wirklich zu nützen, dem zu diesem Zwecke ein Part in besonderer Weise eingepaukt wird. Der Schüler wieder erringt dann bei seinem Auditorium, das aus Freunden und Bekannten besteht, leichte Erfolge, und ist geneigt,

sich über die Ausdehnung seiner erworbenen Fertigkeiten arg zu täuschen.

In den Zeiten der Prinzipalschaft war der Anfang einer Laufbahn weit mehr naturgemäß. Der ausgesprochene Handwerkslehrling mußte gelegentlich auch tanzen und singen; dadurch wurde sein Körper geschmeidig und seine Stimme entwickelte sich. Von vornherein sah er das Publikum in seiner wahren Gestalt, das ihn ohne Schonung behandelte, wenn er ihm mißfiel oder ungeschickt war. Es half mit, ihn zu erziehen. Mit kleinen Aufgaben fing er an, Alt und Jung mußte er bunt durcheinanderspielen, Stühle setzen, anmelden, und wurde so auf der Bühne nach und nach, aber gründlich, zu Hause. Stufenweise schritt er zu größeren Aufgaben vor, die Fächer waren nicht so streng abgegrenzt, wie sie es später wurden; der Lehrling blieb und fühlte sich noch lange als solcher und noch als „Geselle“ blickte er verehrungsvoll zum „Meister“ empor und war bestrebt, an ihm und von ihm zu lernen.

Was das Handwerk in seiner früheren Art der Ausübung an guten Seiten aufwies, ist auch anderswo verloren gegangen, allein dem künstlerischen Handwerk kamen die patriarchalischen Sitten besonders zu statten, da gerade die Schauspielkunst eine Erziehung zur gegenseitigen Unterordnung unter das Ganze gebieterisch verlangt.

Der Schüler, der heute mehr oder minder vorgebildet zur Bühne geht, fühlt sich wohl zunächst auch noch als Anfänger, wird auch als solcher behandelt, allein hat er das „blutige“ Stadium hinter sich — so heißt der technische Ausdruck — macht er gar bald den Anspruch auf ein

bestimmtes „Fach“ geltend. Praktisch ist er auch dazu gezwungen, weil trotz aller Aufhebung der Fachbezeichnung der Direktor doch einen Charakterspieler, ersten Helden u. s. w. engagiert und der Kandidat sich durch die Beschäftigung, die er erfährt, für die Folge ausweisen muß, ob er für das „Fach“ tauglich ist. Außerdem hat er auf den Uebungsbühnen immer nur erste Rollen gespielt, auch die wohlbekannten Erfolge erzielt und nun sieht er schon auf eine kleine oder ihm nicht anstehende Rolle vornehm herab und behandelt sie demgemäß. Sein ganzes Streben ist darauf gerichtet, ein „Fach“ auszufüllen, d. h. im Besitz all der einschlägigen Rollen zu geraten. Werden nun in früher Jugend, in der Zeit der Anfängerschaft, große Aufgaben heruntergespielt, ohne Beherrschung der Technik, der Rede, ohne Kenntnis des Aufbaues u. s. w., so fördert ein solches Beginnen den Kunstjünger in den seltensten Fällen, es kann ihm sogar schaden. Ist seine Eitelkeit größer wie seine Einsicht, so wird er geneigt sein, den Erfolg, den die „dankbare“ Rolle erringt, lediglich auf sein Konto zu setzen, und sein Streben wird sich mindern; aber auch dem Einsichtigen kommen, da ihm die Aufgabe über den Kopf wächst, wohl die Mängel zum Bewußtsein; aber er wird nicht die Mittel und Wege kennen, sie abzustellen; so wird der Bau eines Turmes von der Spitze aus angefangen.

Ist der Künstler trotz alledem reifer geworden, und fällt ihm die zu früh gespielte Rolle nochmals zu, so wird ihm in der späteren Ausgestaltung seine erste mangelhafte Schöpfung im Wege stehen und noch auf die spätere ihre Schatten werfen.

Große Rollen gleich zu Anfang gereichen selten zum Vorteil, und doch wird zumeist in dieser Weise der Anfang gemacht, zum mindesten erstrebt. Im Fach des jugendlichen Liebhabers wird begonnen, wenn die äußeren Mittel es irgend zulassen, nach ein bis zwei Jahren in das Fach des jugendlichen Helden übergesetzt, nach kurzer Zeit mit ebenso kühnem Sprunge sich der ersten Helden bemächtigt und Egmont, Hamlet und Faust liegen bezwungen zu Füßen.

Oder es steuert einer auf Charakterrollen los, dann bilden Franz Moor, Wurm und Jago den Anfang, entweder Held und Liebhaber oder Charakterspieler, so heißt die Losung, Mortimer oder Richard, Don Carlos oder Shylock; was sonst an Fächern beim Theater existiert, sind die in den Lieblingsfächern gescheiterten. Als Chargen- und Väterspieler wird selten begonnen, ebenso wenig wie sich der Musiker von vornherein zur Baßgeige entschließt.

Von allem Einschlägigen war schon in dem Absatz „Das Fach“ die Rede; aber die Ursachen, warum so leicht Schablone entsteht, und statt Künstler sich Routiniers ausbilden, liegen vornehmlich in der falschen Art der Entwickelung und tragen Direktoren wie Schauspieler in gleichem Maße die Schuld. Nur große Bühnen erstreben die Zucht eines Nachwuchses, stellen sich auf den Standpunkt, daß der Regisseur gelegentlich auch ein Schauspiellehrer sein müsse; den Bühnen ohne stabiles Personal liegt die Pflege eines Ensembles in den wenigsten Fällen am Herzen; man betrachtet es oft geradezu als ein Reizmittel, dem Publikum stets neue Gesichter zu zeigen; der Wert eines organischen Zusammenspiels wird völlig ver-

kannt und die Pflege der Individualität ganz und gar vernachlässigt. Statt mit Individualitäten begnügt man sich mit Typen, die können sich im bunten Wechsel stets neu zusammensetzen, sie werden sich schon auf ihre Art ergänzen. Auf der andern Seite gewährt diese stete Gelegenheit zur Veränderung des Engagements dem Schauspieler eine gewisse Freiheit; er ist in seiner Art nicht ein Teil des Ganzen, das in seiner Eigenheit am sichersten an einer bestimmten Stelle wirkt, in einer Umgebung, die er für seine Wirkung braucht; er ist, zu seinem Schaden, selbständig, denn dort, wo man in der Harmonie aller Teile, das Wesen des Kunstwerkes sieht und ein organisches Hineinwachsen verlangt, wird seine stereotype Art versagen.

So fehlt es nicht an Talenten, allein die Verhältnisse hindern oft die Ausbildung und das Wachstum. Mangelnde Selbstzucht auf der einen, Bequemlichkeit und Verkennen der Grundbedingung auf der anderen Seite, die mangelhafte Vorbereitung eines Spielplans der unter dem steten Wechsel des Personals die Sysiphusarbeit einer beständigen Erneuerung verlangt, lassen kein tieferes Eindringen in die künstlerischen Aufgaben zu, sind der Boden für eine oberflächliche Art des Schaffens, die einmal zur Gewohnheit geworden, schwer wieder auszujäten ist. Nicht an Begabung sind die Durchschnittstalente verschieden, sondern in betreff der Ausbildung.

Es ist nur natürlich, daß frühzeitig das allgemeine Streben auf jene Kunststätten abzielt, wo die Pflege und Wertschätzung eines festgefügten Ensembles, wo Leitung und Sorgfalt in Ausübung des Berufes ein künstlerisches Wachstum ermöglichen.

Aber nicht immer wird auch an diesen Stellen im richtigen Augenblick Fuß gefaßt; oft zu früh, weil noch roh und unfertig, aber auch manchmal zu spät und schon nicht mehr biegsam genug, hat sich die günstige Gelegenheit umsonst geboten; der Posten wird entweder nicht errungen oder derselbe kann auf die Dauer nicht behauptet werden.

Es ist viel vom Glück bei der theatralischen Carriere die Rede. Es besteht hauptsächlich darin, zu rechter Zeit an die rechte Stelle zu kommen. Das ist aber der seltene Fall, und jene Ausnahmen sind zu zählen, die ohne Kampf, ohne die Qual bitterer Enttäuschungen zu ihrem Ziel kommen. Meistens wird an den glatten Sprossen, die aufwärts führen, wieder abgeglitten und viele Carrieren gleichen jenen Wallfahrten, wo drei Schritte vorwärts und wieder zwei zurück gethan werden.

Aber auch die vielen sogenannten stabilen Engagements an den ganzjährigen Bühnen bieten dem Darsteller, den kein unablässiges Streben vor dem Verrosten schützt, noch Klippen genug. Haben sich durch beständigen Wechsel auf dem Felde der Berufsthätigkeit Routiniers entwickelt, so schaffen Bequemlichkeit und der Mangel an neuen Aufgaben auf der anderen Seite durch lange Kontrakte gesicherte pensionsberechtigte Darstellungsbeamte.

In beiden Fällen wird es aber tausend Abwege geben, die den Künstler weg von seiner Kunst, in die mannigfachsten Zerstreuungen führen. Mehr als an jeden Andern tritt an den Schauspieler die Verführung in den mannigfaltigsten Gestalten heran; seine Muse ist aber, da sie auch von seiner Person Besitz genommen, eifersüchtiger

wie jede andere; sie duldet keine fremden Götter auf die Dauer neben sich, sie fordert die volle unausgesetzte Hingabe.

Ein Hindernis steht oft dem Vorwärtskommen am ärgsten entgegen; das Verkennen der eigenen Begabung. Wenn nicht der Zufall oder eine einsichtige Leitung sie auf den rechten Weg bringt, geht sie zu Grunde; wie oft aber sind wider ihren Willen mangelhafte Tragiker gute Komiker geworden! Freilich, wie hängt manchmal das Herz an einer bestimmten Rolle! Mancher ist nur zum Theater gegangen, weil diese oder jene Aufgabe ihn mächtig reizte, und nun wird sie ihm auf immer versagt und mit ihr der ganze Rollenkreis, für den er sich bestimmt glaubte. Ueberhaupt sind die eingebildeten Leiden des Schauspielers ebenso groß als seine wirklichen. Und das liegt in der Art seines Schaffens. Jedem anderen Künstler ist die Wahl seines Stoffes in die Hand gegeben; ihm wird sie vorgeschrieben. Oft ist der nicht zusagende Stoff das wirkliche Hindernis für sein Emporkommen; es kann aber auch ein vermeintliches sein und wird darum doch nicht minder schmerzlich empfunden. Der Schmerz kann bis zur Verbitterung steigen, wenn der Schauspieler die Rolle, von der er sich Erfolg verspricht, in den Händen eines Rivalen sieht. Wenn schließlich Talent und Zähigkeit den Ausschlag geben, so sieht er doch sich leicht übervorteilt, ist es wohl oft gar, da unter den Strebenden auch Streber sind und manche neben ihrem schauspielerischen Talente noch das Talent des Weinreisenden besitzen, das sich und seine Gaben am besten aufzuschwatzen weiß.

Die Rolle! Der Kampf um die Rolle! An sie setzt der Schauspieler die Seele, sie allein kann ihm Heil

bringen, sie ist das Schwert, mit dem er kämpft, die Fahne, unter welcher er siegt, der Herold, der ihn zum König ausruft. Wie oft giebt er sich aber einem Trugschlusse hin! Freilich lehren Beispiele, daß der Ruhm eines Schauspielers durch eine einzige Rolle geschaffen wurde, daß sie allein genügte, ihn empor zu bringen. Aber in der Schauspielkunst ebenso wie in einer anderen verpflichtet der Erfolg. Mehr noch wie in jeder anderen. Dort bleibt das einmal geschaffene Werk. Der Schauspieler hat durch stete Neuschöpfungen den Beweis seiner Künstlerschaft stets neu zu erbringen. Eine Stellung erringen ist ihm leichter wie sie zu behaupten. Ueberraschen ist leichter wie dauernd befriedigen. So wird es schließlich nicht die Rolle sein, die ihm den Sieg bringt, sondern die Summe seiner Eigenschaften und seines Könnens; sie allein verbürgen ihm die Dauer seiner Erfolge. Eine unausgesetzte Arbeit an sich selbst ist die Voraussetzung; „rast ich, so rost ich", muß des Schauspielers Wahlspruch sein. Im Emporsteigen jedoch, wo das übereilte Streben, die falsch gesteckten Ziele ihn leicht zu Fall bringen, wo es gilt, sich das Handwerk fest und sicher anzueignen, ist dagegen ein tirolerisches Sprichwort am Platz, das da lautet: „Zeit lassen!"

Gedächtnis.

Unter den Tugenden des Schauspielers ist die beste ein gutes Gedächtnis. Es sei hier absichtlich nicht von Gaben, sondern von Tugenden gesprochen; denn ein gutes Gedächtnis ist wohl angeboren, kann aber auch bis zu einem gewissen Grade erworben werden.

Den Laien imponiert nichts so sehr in der Ausübung des schauspielerischen Berufes wie das dafür notwendige Gedächtnis. „Wie Sie das alles auswendig behalten können!" hört man oft mit Erstaunen sagen; man hat wohl selbst einmal auswendig gelernt, in der Jugend, erinnert sich noch mit Entsetzen, wie sauer das wurde und wäre nun gar nicht mehr imstande, unpersönliche und abstrakte Dinge im genauen Wortlaut seinem Gedächtnis auf die Dauer einzuprägen. Andere wiederum meinen, es sei die Hilfe des Souffleurs, die das Kunststück zuwege bringt; was oben auf der Bühne gesprochen wird, sei vom Einhelfer Wort für Wort vorgesagt und brauche nicht gerade auswendig gelernt zu sein. Nun versuche es einer, eine Rede, die ihm vorgesagt wird, Wort für Wort nachzusprechen; er wird bald inne werden, wie ihn der Vorsprecher stört, wie wenig es ihm möglich wird, Sinn und Gedanken zu präzisieren.

Ein gutes, oder besser gesagt, wohl diszipliniertes Gedächtnis ist für die Ausübung der Schauspielkunst die Grundbedingung. Es wird in der Jugend sicherer funk-

tionieren, als im Alter, allein wie sich die Stimme je länger erhält, je besser sie gebildet und gepflegt wurde, ebenso das Gedächtnis. Die natürliche Anlage wird insoweit mitsprechen, als einem das Auswendiglernen leichter fällt, wie dem anderen; aber beide müssen sich die volle und sichere Beherrschung des Wortes zum Ziele setzen.

Ebenso wie sich der Muskel durch beständige Uebung stärkt, so die Fähigkeit des Gedächtnisses, aber durch die Einseitigkeit des Berufes wird es meist auch nur einseitig geschehen. Fürsten und regierende Herren pflegen ein ausgezeichnetes Physiognomiegedächtnis zu haben. Wer mit ihnen in Berührung kommt, ist erstaunt, in welch sicherer Art sie Personen wiedererkennen und anzusprechen wissen. Freilich ist hier der Hofmarschall mitunter der Souffleur. Auch in der Dichtung haben die Fürsten ein gutes Personengedächtnis. Cäsar erkennt im dritten Akt sofort den Wahrsager des ersten Aktes wieder. „Führt ihn mir vor, laßt sein Gesicht mich sehn", waren dort seine Worte gewesen. Wallenstein kokettiert geradezu mit seinem Physiognomiegedächtnis den Kürassieren gegenüber, und auch Egmont erkennt in der Volksmenge Jetter als den Schneider, welcher an den Livreen für seine Leute gearbeitet hat.

Musiker haben ein Gedächtnis für Noten, Maler für Farben, Mathematiker für Zahlen u. s. w., ja wir werden unter Umständen die Gedächtniskraft eines Droschkenkutschers anstaunen, dem in einer großen Stadt wie Berlin das kleinste Gäßchen bekannt ist. Er hat eine Seite ausgebildet, die gewöhnlich arg vernachlässigt wird, das Namensgedächtnis.

Es werden an die Gedächtniskraft des Schauspielers stärkere Anforderungen gestellt, als an die irgend eines anderen Berufes, weil der Gelehrte z. B. jederzeit in der Lage ist, eine Lücke, die sich einstellt, durch ein Nachschlagen zu ergänzen. Aber einseitig bleibt auch die Ausbildung des Schauspielergedächtnisses; je nach der Art seiner Beschäftigung wird der eine Verse besser lernen, der andere wieder Prosa. Zu Schillers Zeiten, als die Jamben dem Schauspieler noch ungewohnt waren, mußten die Versrollen fortlaufend wie Prosa ausgeschrieben werden.

Auch nach der Schärfe der Sinne wird sich das Gedächtnis unterscheiden; der Kapellmeister, der die kleinste Unreinheit des einzelnen Instrumentes wahrzunehmen vermag, wird durch das Ohr leichter aufnehmen und behalten, wie der Offizier, der Förster, dessen Wahrnehmungen wieder durch das Auge erfolgen. Jenem wird ein abgerissener Uniformknopf nicht entgehen, die geringste Veränderung an irgend einer Stellung u. s. w., der Förster erinnert sich an einen abgebrochenen Zweig. An Kurzsichtigen läßt sich nachweisen, daß ihr Physiognomiegedächtnis leidet und sich wieder hebt, wenn sie die entsprechende Brille tragen.

So giebt es Schauspieler, die wohl aus einer geschriebenen Rolle, nicht aber aus einem Buche lernen können, und das Zahlenverhältnis, das sich in den Seiten, den Zeilen ausprägt, bildet eine mnemotechnische Grundlage. Eine noch bessere bildet das Verhältnis des Tones zum Wort. Wer erst auswendig lernt und dann den Ton feststellt, wird schwerer lernen als der, welcher umgekehrt verfährt; denn er hat für das abstrakte Wort schon einen Anhalt. Deshalb lernt man auch die fremden Sprachen

leichter im Lande selbst, weil dort, abgesehen davon, daß man durch das Ohr lernt, sich an jedes Wort, das neu aufgenommen wird, eine Begebenheit knüpft, die das Wort dem Gedächtnis einprägt und sich mit ihm verkettet.

Um das Gedächtnis für das Auswendiglernen zu schärfen, giebt es nur ein Mittel: stets präzise zu lernen und nicht eher abzulassen, bis das Wort sicher und für alle Fälle zu Gebote steht. Was so zur Gewohnheit geworden, kann auf andere Weise gar nicht mehr ausgeübt werden und verleiht die stete Sicherheit in der Rolle. Wer sich aber gewöhnt, beim Memorieren schleuderhaft oder halb zu Werke zu gehen, verliert bald die Fähigkeit, fest lernen zu können ganz und gar; die Mechanik der Gedächtnisarbeit klappert, die Räder und Rädchen greifen nicht fest mehr ineinander und ein sicheres Auswendiglernen wird überhaupt zur Unmöglichkeit.

Es hat zu allen Zeiten Schauspieler gegeben, deren Leistungen durch Gedächtnisfehler gestört wurden. Sogar berühmte Schauspieler. Von Döring wird eine Legion entsprechender Anekdoten erzählt. Doch ist dieser Umstand bei den bedeutenden Künstlern nicht auf Mangel an Fleiß zurückzuführen, sondern meist auf die spröde und nachlassende Gedächtniskraft des Alters. Ausgesprochene Komiker sind eher geneigt, sich nicht so fest an den Text zu halten, wie Tragiker, weil die ersteren seltner rhetorisch zu wirken haben, durch Lachen unterbrochen werden, und die Wirkung der Rolle, je nach dem Gehalt, mehr auf der Improvisation wie der Vorbereitung beruht. Die Schauspieler unterscheiden sich in gute und schlechte Lerner; obwohl eine wirkliche Kunstleistung selbstverständlich die volle Be-

herrschung des Textes unter allen Umständen voraussetzt, so kann die mangelnde Sicherheit im Wort zu einer größeren Unmittelbarkeit führen, als die vorhandene, weil in einem Fall das Wort und mit ihm der Ausdruck erst gesucht werden muß und sich dadurch natürlicher giebt; im andern Fall weit eher mechanisch und leblos wirken kann, wenn die Inspiration nicht mit voller Stärke dabei ist. Das gilt indes nur für die stockende Rede; die fließende wird bedenklich Schaden leiden und überhaupt die Leistung in ihrer Gesamtheit dem Zufall preisgegeben sein.

Fleiß ist unter allen Umständen des Talentes bessere Hälfte, das beweisen die Damen, die an Fleiß den Männern voraus sind oder aber durchschnittlich über ein besseres Gedächtnis verfügen, denn eine Schauspielerin, die ihre Rolle nicht weiß, gehört zu den größten Seltenheiten. So hört man auch lieber das Flüstern aus dem Souffleurkasten von Frauenmund und legt keinen Wert darauf, daß es zart und minnig, wünscht im Gegenteil, daß es recht scharf und schneidig sei. Die helle Frauenstimme ist leichter zu verstehen, als der Brummbaß eines Mannes. Bei der größten Sicherheit in der Rolle wird ein Mithelfer nicht völlig zu entbehren sein; nur von diesem Gesichtspunkt ist die Thätigkeit des Souffleurs aufzufassen; ein stiller Mithelfer, der gelegentlich ein Wort auf die Bühne wirft, um der Fahrt den richtigen Kurs zu geben. Er muß das Gegengewicht bieten für die mannigfachen Zerstreuungen, denen der Schauspieler in seiner Thätigkeit ausgesetzt ist. Tausend Dinge können abends auf ihn einwirken, seine Aufmerksamkeit ablenken, der im Augenblick entfallene Faden der Rede

muß blitzschnell in seine Hand zurückgegeben werden. Es giebt Schauspieler, die sich jedes Einhelfen verbitten, indes sind auch sie nicht vor dem Straucheln sicher, und ein so kundiger Regisseur wie Laube ließ es gar nicht zu; er fürchtete, das Tempo könnte darunter leiden. Ausnahmsweise kommt wohl ein phänomenales Gedächtnis vor, das sich jede Art von Hilfe mit absoluter Sicherheit verbitten kann, ihm muß aber noch eine starke Geistesgegenwart zur Seite stehen. Ernst Possart bietet eine solche Ausnahme, der als Rezitator das Podium betritt und noch im sechzigsten Jahr ohne die geringste Hilfe den ganzen Abend frei aus dem Gedächtnis rezitiert. Dabei übt er das Amt des Rezitators nicht berufsmäßig aus, wie Türschmann es gethan u. a., sondern nur ausnahmsweise und kann von öfteren Wiederholungen bei ihm nicht die Rede sein.

So ist die Kraft des Gedächtnisses eine Naturgabe, wie der Wohllaut der Stimme; aber wie diese will es geschont und gepflegt sein; doch ist die Art des Lernens verschieden, manche lernen in einem Zug, andere nach und nach; manche lernen wie ein Kind, Satz für Satz, andere eine Szene nach der andern, etliche Akt für Akt, wieder andere die ganze Rolle vom Anfang bis zum Ende durch das wiederholte Durchlesen und Durchsprechen. Aber ein Faktor, das weiß man schon aus der Schulzeit, ist für das Einprägen und Festsetzen in das Gedächtnis bei allen von gleicher Wichtigkeit: der Schlaf. Was lose und unvollkommen haftet, solange es nicht überschlafen, sitzt nachher mühelos fest und sicher im Gedächtnis. Man nennt das mit einem richtigen Wort: verdauen. Wie die Thätigkeit des Magens, ist offenbar die Gedächtnis-

arbeit auch im Schlaf am Werke. Die Rolle unter das Kopfkissen zu legen, ist darum keine leere Redensart und wird diese Prozedur auch sicher von Nutzen sein — wenn man die Rolle vorher richtig gelernt hat.

Freilich werden oft genug im Wechsel des Bühnenbetriebs Umstände eintreten, wo bei dem besten Willen eine Rolle nicht fest gelernt werden kann. Von der Gewohnheit kleiner Bühnen abgesehen, wo die Rollen, wie der Fachausdruck lautet, „gefressen“ werden müssen, d. h. tagtäglich eine neue zu lernen ist, kann auch an großen Theatern sich durch Krankheit und sonstige Unfälle die Notwendigkeit ergeben, daß eine Rolle rasch übernommen, eine lange nicht gegebene Vorstellung ohne Probe eingeworfen werden muß. So darf der Schauspieler auch nicht zum Pedanten werden, der ohne die vollste Sicherheit des Wortes nicht auf die Bühne zu treten vermag; er muß sich gelegentlich erinnern, daß seine Kunst aus dem Stegreifspiel entsprang und darf die Fähigkeit nicht einbüßen, in schwierigen Fällen auf eigene Faust den Text weiterzuführen. Ein Auftritt kann versäumt werden, ein notwendiges Requisit kann fehlen, und nur durch eine kühne Improvisation ist über die gefährliche Klippe hinwegzukommen. Freilich wird die gebundene Sprache der Tragödie ein solches Husarenstückchen selten zulassen, das freie Wort des Prosalustspiels aber gefügiger sein. Daher muß neben der Pflege des Gedächtnisses eine Fähigkeit erworben werden, die der Stegreifspieler gewiß im höchsten Maße besaß: Geistesgegenwart.

Die Maske.

Die Maske gilt als Symbol der Schauspielkunst. Wenn wir uns das antike Theater vergegenwärtigen, und die Art, wie die Maske angewandt wurde, so kann man sich des Gedankens nicht erwehren, daß der Eindruck, an unserem Empfinden gemessen, ein grotesker gewesen sein mag. Zieht man noch die Wirkung des Kothurn in Betracht, welche die Figur unnatürlich in die Länge zog, so wird diese Vermutung noch bestärkt. Allein August W. Schlegel hat ganz Recht, wenn er sagt, es sei nicht nicht anzunehmen, daß ein Volk, das so hoch in der bildenden Kunst stand, wie die Griechen, die menschliche Figur auf ihren Bühnen als Zerrbilder hinstellen konnten. Er nimmt an, daß sie durch künstliche Nachhilfe, durch Auspolsterung und Drapierung der Gewänder die Harmonie in den Verhältnissen wieder herzustellen suchten. „Das ganze Erscheinen der tragischen Figuren", schreibt Schlegel in seinen Vorlesungen, „kann man sich nicht leicht schön und würdig genug denken. Man wird wohl thun, sich dabei die alte Skulptur gegenwärtig zu halten, und vielleicht ist es das treffendste Bild, sich jene als belebte, bewegliche Statuen im großem Stil zu denken. Nur, da die Skulptur sich so gern der Kleidung entledigte, wird diese Plastik dem entgegengesetzten Grundsatz gefolgt sein, so viel wie möglich zu bekleiden; man wandte mancherlei Mittel an, die Form der Glieder scheinbar zu verstärken,

und so in der künstlich vergrößerten Gestalt der Schauspieler das Ebenmaß herzustellen."

Aber dieser Erklärung braucht es gar nicht, da die Figur des Schauspielers in den Amphitheatern lediglich von oben aus gesehen wurde und ein Parkett, nach unseren heutigen Begriffen, gar nicht existierte, so konnte der Kothurn gar so störend nicht sein; im Gegenteil, die Griechen, die in der Plastik und Architektur ein so feines Gefühl für die Perspektive an den Tag legten, daß sie sogar Tempelstufen, je höher sie hinaufstiegen, auch wirklich erhöhten, um sie mit den unteren gleichförmig erscheinen zu lassen, empfanden wohl, daß die menschliche Gestalt, von oben aus gesehen, verkürzt und in sich zusammengedrückt erschien. Wir brauchen in unseren heutigen Theatern nur in den dritten oder vierten Rang zu steigen, um diese Wahrnehmung zu machen. Der Kothurn war somit ein wirksames Gegenmittel, dieser Verkürzung in der Sehlinie vorzubeugen und einen Ausgleich herzustellen.

Die Maske, die nach unseren heutigen Begriffen jedes Theaterspielen unmöglich machen, jedes Ausdrucksvermögen hemmen würde, war für die enorme Fernwirkung berechnet, und diente einer bloß lapidaren Charakteristik; wir sehen in unseren heutigen, oft allzugroßen Schauspielhäusern das Mienenspiel verloren gehen und so der Schauspielkunst bitter Abbruch thun; die Griechen, ein so feinfühliges Kunstvolk, zogen bei der gewaltigen Ausdehnung ihrer Zuschauerräume, das Mienenspiel gar nicht mit in den Kalkul, und so hatte die Maske ihre kunstgerechte Bedeutung. Die tragische Mimik der Alten war eben ideal und rhythmisch.

Für den heutigen Schauspieler bedeutet der Ausdruck „Maske“ etwas Anderes. Er versteht darunter die gesamte äußere Erscheinung, die er an die Rolle setzt; und ist er, was die Auffassung betrifft, an seine Individualität gebunden, so ist er in Bezug auf die Maske freier und vermag thatsächlich seine äußere Erscheinung durchaus zu verwandeln. In bestimmten Grenzen natürlich. Wer groß ist, wird sich nicht klein machen können, wer klein ist, nicht groß. Doch bis zu einem gewissen Grade geht auch das. Auf Irvings Erscheinung, der ein schlanker, großer Mann ist, war man ungemein gespannt, als er den Napoleon spielte; er brachte es durch Kleidung und Haltung zu wege, viel kleiner zu erscheinen, als er in Wirklichkeit war. Rossi, ein mittelgroßer Mann, erschien in seinen Heldenrollen durch grandiose Haltung des Körpers, des Kopfes, viel größer. Von künstlichen Mitteln vermögen hohe Absätze, doppelte Sohlen, eine erhöhte Perücke, den Wuchs in die Länge zu strecken. Virtuosen, die klein sind, lassen nie einen körperlich großen Schauspieler in ihre Nähe treten, er muß sich zu ihnen in einem perspektivischen Abstand verhalten, und ein berühmter, aber unansehnlicher italienischer Tenor, hatte seinem Impresario die Bedingung gesetzt, in jeder Oper müsse die Dekoration so eingerichtet sein, daß sein erster Auftritt stets erhöht, auf einigen Stufen erfolge, die er dann hinabzuschreiten habe. — Auch dünn läßt sich in dick verwandeln. Umgekehrt ist es freilich schwerer. Doch tragen weiße und helle Farben auf, schwarze und dunkle manchen schlank.

Die größte Mannigfaltigkeit läßt sich aber dem Gesicht verleihen. Für die äußere Verwandlungsfähigkeit

des Schauspielers wird eine Mittelfigur die beste sein, nicht zu groß und nicht zu klein; am wenigsten zu dick und auch nicht ausgesprochen hager. Denn ein hageres Antlitz wird zu dem künstlich dicken Bauch in ein Mißverhältnis geraten; auch besonders scharfe ausgeprägte Züge sind für die Verwandlungsfähigkeit des Gesichtes nicht sonderlich vorteilhaft. Von Ludwig Devrient wird erzählt, daß er seiner so scharf ausgeprägte Physiognomie durch die außerordentliche Kraft und Lebendigkeit seines Mienenspiels ohne äußerliche Beihilfe die mannigfaltigsten Gesichter abgewinnen konnte, aber Seydelmann, der wegen seiner Masken berühmt war, bediente sich schon aller Hilfsmittel, und seine wenig bedeutenden Gesichtszüge erleichterten ihm das Werk.

Das Schminken ist eine Kunst für sich. So bequem kann es sich nicht jeder machen, wie Wenzel Scholz, der Wiener Komiker, der mit den zwei ausgespreizten Fingern in die rote Farbe fuhr, sich an beiden Wangen das Gesicht betupfte und lakonisch die Worte sprach: es kann angehen. Von einer Charaktermaske gar nicht zu reden, ist das einfache Schminken des jugendlichen Gesichtes von großer Schwierigkeit. Je nach der Stärke der Beleuchtung, nach der Art, ob Gas, ob elektrisch, werden sich Verschiedenheiten ergeben, aber die Voraussetzung ist in allen Fällen die genaue Kenntnis des eigenen Gesichtes und seiner Wirkungen. Ein junges, blühendes Antlitz wird sich am schwersten schminken lassen, da die natürlichen Farben leicht durchdringen; das schönste jugendliche Bühnenrot läßt sich einem etwas vergilbten Gesicht verleihen, wo der gelblich gewordene Teint die nötige Grundlage für

die Farbenwirkung bietet. Auch ist eine jugendliche Miene in den seltensten Fällen auf der Bühne ausdrucksvoll, zunehmendes Alter und Erfahrung bringen erst die Mannigfaltigkeit, durch Falten und Fältchen, in den mimischen Ausdruck. Die Farbe der Haare, der Augen wirkt bestimmend auf den Teint ein, verlangt ganz außerhalb der Charakteristik entweder Blässe oder Frische. Auch auf dem Gebiet der Maske zeigt es sich wieder, daß die Kunst für ihre Zwecke Umwandlungen und Ausscheidungen vornimmt. Dichtes, schwarzes Haar, das seinen Besitzer oft vortrefflich kleidet, ist selten für die Bühnenwirkung günstig, der Schimmer kann nicht zur Geltung kommen; noch weniger wo es sich um eine Perücke handelt. Sie wird dicht und voll nur für bestimmte Figuren Araber, Zigeuner 2c. zu gebrauchen sein. Ebenso wird der ausgesprochen schwarze Bart nur selten Anwendung finden, da er dem Gesicht in jedem Falle einen finstern Ausdruck giebt, oft aber einen starren, leblosen. Der Bart darf überhaupt nicht so dicht geklebt werden, wie er natürlich wächst, er nimmt sonst leicht dem Gesicht den Ausdruck; namentlich der Schnurrbart muß den Mund viel freier lassen, als er es in Wirklichkeit thut, weil sonst das Spiel der Lippen völlig verloren ginge. Ein Schnurrbart, der die Lippen ganz zudeckt, wird nur zu einem bestimmten künstlerischen Zweck gewählt, wo es gilt trotzige, verschlossene Charaktere darzustellen.

So wird auch das Rot im jugendlich geschminkten Gesicht nicht bloß auf den Wangen leuchten, sondern sich bis zu den Augen und sogar hinauf bis in den Augenhöhlen ziehen, da sonst das Auge eingefallen erscheint, beim Altschminken wird umgekehrt verfahren. Erfordert die jugend-

liche Maske schon eine sichere Hand und Kenntnis der Mittel, um wie viel mehr die alte und Charaktermaske. Freilich helfen in diesem Falle Perücke und Barttracht mit und erleichtern die Herstellung, aber die Gefahr der Uebertreibung liegt nahe. Falten und Striche diskret aufzutragen, daß sie sich dem Teint anschmiegen und dennoch in der Ferne wirken, setzen eine genaue Kenntnis des Gesichts und seine Fernwirkung voraus; auch müssen sie der Beweglichkeit der Gesichtsmuskeln angepaßt sein; sorgfältig werden jene Stellen des Gesichts zu einem stärkeren Farbenauftrag ausgewählt, die unbeweglich sind, wie Schläfe und Augenhöhlen; damit nicht senkrechte Falten bleiben, die z. B. beim Lachen verschwinden, wird man gut thun, überhaupt nicht in Linien, sondern in Flächen zu schminken. Doch beruht die Geschicklichkeit der Gestaltung der Maske nicht ausgesprochen auf malerischen Fähigkeiten. Auch Maler können nicht ohne weiteres gut schminken. Dem Verfasser dieses Buches, der als junger Mann in Düsseldorf engagiert war, wo der Schlachten- und Historienmaler W. Camphausen sich um das Theater, seine Garderobe, Ausstattung u. s. w. bekümmerte, hatte sich der genannte Maler erboten, ihn in der Rolle des Wallenstein zu schminken. Camphausen brachte lange damit zu, gab sich die ersichtlichste Mühe, trug stark auf, warf aber schließlich die Schminke weg und bat die Maske abzuwischen; er könne nicht damit zustande kommen. Es handelt sich eben dabei nicht um ein selbständiges Ausgestalten, sondern nur um die geschickte Ausnützung der gegebenen Züge. Doch vermögen Maler selbstverständlich charakteristische Masken in der Zeichnung zu entwerfen,

wie Häusser in München in seinen Masken durch keinen geringeren als Grützner unterstützt wird.

Ein völlig ungeschminktes Gesicht scheint auf der Bühne voller Schatten, da von allen Seiten, von oben, unten und seitwärts, das Licht drauffällt und eine stärker wirkende Farbe, einen Firniß verlangt. Ungeschminkt erscheint selbst ein junges Gesicht fahl und matt; aber fehlerhaft wäre es, die Schminke so dick aufzutragen, daß die Röte des Zornes z. B. nicht imstande wäre, sich durch die Farbe hindurch bemerkbar zu machen. Freilich thut in diesem Falle das Blitzen des Auges das meiste und es ist in „Miene und Geste" schon davon die Rede gewesen, wie weit das Auge und seine Sprache der Bühnenwirkung dienstbar gemacht werden kann. Außergewöhnlich große sprechende Augen, die häufig mit einer genialen Veranlagung verbunden sind, leisten naturgemäß der Schauspielkunst große Dienste und waren die dämonischen Augen Ludwig Devrients ebenso berühmt, wie es die tiefen und klagenden der Duse sind.

Kleidung und sonstige Aeußerlichkeiten gehören ebenfalls zur Charaktermaske. Auch darin wird auf das Peinlichste verfahren, oft lange gesucht und gewählt, bis das Geeignete gefunden ist. Engels, als er den Kollegen Crampton spielte, war wochenlang auf der Jagd nach einem passenden Hut. Doch auch in diesem Punkt geht die Eigenart der Schauspieler auseinander. Manche wenden dem Kostüm und der Maske die größte Sorgfalt zu und bringen es darin zur Virtuosität, andere legen geringeren Wert darauf und rechnen stärker mit dem Ausdruck, den sie in ihre Miene und in ihre Haltung

legen. Zur ersteren Gattung gehörte, wie schon erwähnt, Seydelmann, dessen Erscheinen in der Rolle, wie sein Biograph Rötscher sagt, schon einen Sieg bedeutete; später Friedrich Haase, jetzt Adolf Klein u. a. Geradezu ein Künstler in Anfertigung der Maske war auch der nunmehr pensionierte Burgschauspieler Schöne.

In allen Fällen wird die Maske und ihre Anfertigung dem Schauspieler für seine Gestaltung eine starke Anregung bieten. Hat die Figur, die er schaffen will, schon im Laufe des Studiums sein geistiges Auge gesehen, so sieht sie jetzt sein leibliches; das Abstrakte gewinnt Körper und erst in Kleidung und Maske vermag er sich völlig in die „fremde Haut“ hineinzuleben, wird seine Phantasie am nachhaltigsten erregt und wachsen seiner Darstellungskraft die Schwingen. Was oft in den Proben spröde war und nicht gelingen wollte, ergiebt sich jetzt ganz von selbst und ohne jede Schwierigkeit. Die Einbildungskraft gestaltet aus, was durch das Studium gewonnen, durch die Proben befestigt wurde.

In neuerer Zeit ist ziemlich allgemein geworden, was früher nur an einzelnen Theatern in Uebung war: schon auf der Generalprobe in Maske zu probieren. Das ist ein großer Vorteil, denn oft paßt ein Kleidungsstück nicht, eine Perücke, und verdirbt dem Schauspieler den ganzen Abend. Manchmal legen auch zwei Darsteller, ohne es zu wissen, die gleiche Maske an und stören sich gegenseitig in ihrer Wirkung. So traten vor kurzem auf einer Generalprobe an einem der bedeutendsten Theater in einem neuen Stücke Sudermanns — drei Sudermänner, drei Herren im langen Vollbart auf die Bühne, und das

noch dazu in Gegenwart des echten! — Auch vom Nasenkitt wird reichlich Gebrauch gemacht und es giebt Schauspieler, die ohne aufgeklebte Nase gar nicht spielen mögen, oft zum Erstaunen ihrer Kollegen; so blieb der lustige Komiker Tewele, dem die Wiener Witzblätter stets eine Cyranonase andichten, einmal erstaunt vor einem solchen Nasenkünstler stehen, der mit seinem Kitt emsig an der Arbeit war. „Merkwürdig", sagte Tewele und schüttelte den Kopf, „ich bin so lange beim Theater und habe mir noch nie eine Nase geklebt".

Historische Masken erfordern eine besondere Aufmerksamkeit; doch auch da genügen Andeutungen, wenn durch die Art der Person und die Form des Gesichtes einigermaßen dem Original entsprochen wird. Perücke, Kostüm und Barttracht bringen äußerlich bald einen Alba, großen Kurfürsten, Wallenstein u. s. w. zuwege. Wie leicht das Publikum die ihm bekannte Figur zu erkennen vermag, sieht man an den Darbietungen der mimischen Verwandlungskünstler, die in einer Minute zehn verschiedene Porträtmasken zum Besten geben. Die historische Maske im Ausdruck und Spiel durchzuführen und festzuhalten, erfordert die vollste, reifste Kunst; schon das Tragen des Kostümes setzen Haltung und mimische Fertigkeiten voraus. Das läßt sich auf Kostümbällen beobachten, wo solche Gestalten in den Kleidern schlottern.

Daß historische Masken feststehend sind, liegt in der Natur der Dinge; aber auch sonst heftet sich die Tradition an manche Figur. Gretchen, ein freies Bild der Dichtung, sieht man unter allen Umständen blond, und wie oft entstellt sich die Darstellerin durch die blonde Perrücke, die nicht zu ihrem Teint, zu ihren Augen paßt. Gabriel

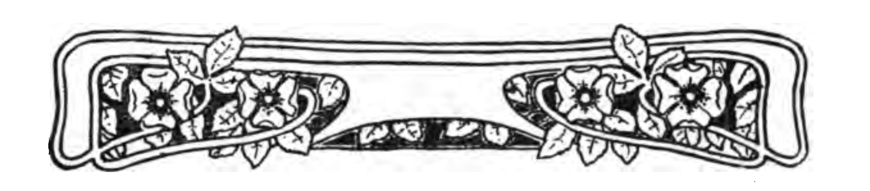
Max hat das Gretchen brünett, beinahe schwarz gemalt. Georges Brown tritt immer in gleicher Weise mit dem Degen auf der Schulter auf, über den der weiße Mantel geschlungen ist! So lange Niemann das Vorbild der Heldentenore war, gab es keinen Tannhäuser noch Lohengrin, der nicht einen langen Vollbart trug, ob zwar beide Figuren Jünglingsgestalten sind. Ebenso gab und giebt es Traditionssünden in Bezug auf die Kostümierung. Egmont, der zu Alba in buntem Kleide ging, erscheint im Kerker, in den er unmittelbar darauf geworfen wird, schwarz, als ob es in seiner Natur läge, zu dieser traurigen Begebenheit Toilette zu machen.

Neuerdings wendet die Regiekunst diesen und ähnlichen Dingen größere Aufmerksamkeit zu, ja es wird oft in natürlicher und historischer Treue zu weit gegangen. Früher fand das Gegenteil statt. Man gab die Räuber im Kostüm des Dreißigjährigen Kriegs, obwohl sie ganz und gar von dem Atem des Revolutionszeitalters erfüllt sind und wörtlich vom Siebenjährigen Krieg die Rede ist. Dalberg in Mannheim hatte damals dafür seinen guten Grund, der aber später wegfiel. Daß man sich nicht nur zu Zeiten Shakespeares, sondern auch noch zur Zeit Talmas um das Kostüm und seine historische Treue gar nicht kümmerte, ist bekannt, ebenso daß Talma es war, der den bahnbrechenden Gedanken hatte, einen Römer auch in der römischen Toga mit nackten Armen erscheinen zu lassen. Seine Kollegen waren entsetzt, noch mehr aber die Kolleginnen, die ihre Römerinnen im Reifrock spielten und Talmas Erscheinung höchst unanständig fanden. Dem Vorgehen Talmas lagen eigentlich keine

künstlerischen Ursachen, sondern in dem Falle persönliche zu Grunde und es sei an den interessanten Vorfall erinnert, der dazu die Veranlassung gab. Talma hatte in Charles IX. von Chenier seinen ersten großen für seine Carriere entscheidenden Erfolg. Das Stück wurde aber nach wenigen Aufführungen verboten, als man eines Abends — die Sitte bestand noch, die nächste Vorstellung durch einen Schauspieler ankündigen zu lassen — die Repetition von Charles IX. stürmisch verlangte. Und zwar war es Danton, der sich im Parkett erhob und im Namen der Deputierten aus der Provence, die übermorgen wieder von Paris abzureisen gedachten — die Wiederholung für den nächsten Tag begehrte. Das ankündigende Mitglied des Théatre français Naudet, half sich aus der Verlegenheit, indem er sagte, Madame Vestris, die eine Hauptrolle in dem verbotenen Stück inne hatte, sei unpäßlich und Monsieur St. Brix, ein anderer Darsteller, von Paris abwesend. In diesem Augenblick trat Talma aus der Kulisse heraus, ergriff das Wort, erklärte, Madame Vestris sei nicht in dem Maße unpäßlich, daß sie nicht spielen könne, und die fehlende männliche Rolle könne ja gelesen werden, da sie nicht von Bedeutung wäre. — Es erhob sich ein großer Tumult und die Societaire der Comédie, die es mit Danton und seinen Genossen nicht verderben wollten, waren gezwungen, das Stück für den nächsten Tag anzusetzen, trotz dem Verbot. Talma hatte seine Rolle gerettet, aber dabei seinen Kollegen einen bösen Streich gespielt. Zwischen Talma und Naudet kam es zu den heftigsten Auseinandersetzungen, zu Thätlichkeiten, ja sogar zum Duell. Sämtliche Mitglieder der

Comédie weigerten sich, mit Talma wieder aufzutreten. Entschieden wurde die Angelegenheit durch die Municipalité, welche sich für Talmas Verbleiben in der Comédie française aussprach. Dem mußte stattgegeben werden. Um Talma recht unauffällig wieder einzuführen, ließ man ihn in der Tragödie „Brutus" wieder auftreten in einer Rolle, die kaum zwanzig Verse hatte. Um aber trotzdem die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, war Talma auf den Gedanken gekommen, eine revolutionäre Neuerung im Kostüm vorzunehmen und hatte zu dem Zwecke eifrig die antiken Statuen studiert, — er erschien zum Schrecken seiner Kolleginnen mit nackten Armen und Beinen, „cochon" rief ihm seine Partnerin auf der Bühne halblaut entgegen.

Bart und Haartracht stehen für die verschiedenen Zeitalter fest und wird im Gegensatz zum alten Brauch jetzt peinlich Rücksicht darauf genommen. Mitunter zu peinlich, denn es kann früher ebenso gut Ausnahmen gegeben haben, wie es heute in unserer alles nivellierenden Zeit welche giebt, und der Schauspieler, der von der Maske zu seiner Gestaltung angeregt wird, kann dafür bestimmte Dinge im Auge haben, die seine Phantasie reizen, ohne daß sie mit dem Zeitalter in Uebereinstimmung sind. Eine gewisse Freiheit, wenn nicht gerade ein direkter Verstoß begangen wird, muß ihm eingeräumt sein, da es in der Natur der Sache und in der seiner Kunst liegt, in erster Linie das Charakteristische der Figur hervorzukehren und dann das Historische. Selbstverständlich darf die Einheit des Gesamtkunstwerks keinen Schaden leiden, denn als dienendes Glied des Ganzen zu gelten, muß des Schauspielers oberstes Gesetz bleiben.



Der Mensch.

Die Person des Schauspielers ist in den Augen des Publikums fast immer ein Gegenstand der Neugierde und erregt sein teilnehmendes Interesse. Schriftsteller und andere Künstler sind oft ungehalten über diese scheinbare Bevorzugung, doch liegt sie in der Natur der Sache. Die Person des Schauspielers, im Gegensatz zu anderen Künstlern, ist eben ein Teil des Kunstwerkes selbst, oder vielmehr das Material, aus dem es besteht. Die Neugierde, die Helden der Bühne in der Nähe zu sehen, ohne den Glanz, den ihre Rollen verbreiten, ist begreiflich, da dem Publikum das Theater im Grund ein Spiel ist, das seine Phantasie erregt und beschäftigt; und darin ist es dem Kinde gleich, das für sein Leben gern wissen will, wie das Spielzeug denn eigentlich von innen aussieht.

Im Abschnitt „Modell" wurde schon erwähnt, wie typische Erscheinungen mehr und mehr aus dem Leben verschwinden, nicht nur in den Städten, auch auf dem Lande. Der Senner auf der Tiroleralm, die Sennerin gehört dort in vielen Teilen des Landes schon der Geschichte an, unterscheidet sich heute in seiner werkmäßigen Tracht und im Aussehen kaum mehr von einem Fabrikarbeiter; wie viel mehr gehen aber in den von Menschen

10*

so dicht bewohnten Städten die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Stände, soweit sie die äußeren Merkmale betreffen, verloren. Tracht und Aussehen, Haltung und Sprache ist bei den sogenannten gebildeten Ständen gleich, und wenn sich dritter und vierter Stand auch unterscheiden lassen, so werden sich, wie schon gesagt wurde, in jenem nur noch etwa Militärs und Geistliche charakteristisch herausheben. Aber auch Schauspieler. Trotzdem Künstlerhüte, wallende Haare und flatternde Krawatten längst aus der Mode sind, und als arge Geschmacklosigkeit gelten, und die Angehörigen des Standes bemüht sind, in Tracht und Aussehen sich möglichst bürgerlich zu geben, wird die Art des Ganges, die Haltung des Körpers und die scharfe Prägung der Sprache sie ebenso kennzeichnen wie das glatt rasierte Gesicht.

Daß der Schauspieler seinen äußeren Menschen zu disziplinieren habe und der Beruf auf ihn einwirken muß, liegt auf der Hand. Wie weit er aber auf den inneren Menschen Einfluß hat, wurde von jeher lebhaft diskutiert, und ist von psychologischem Interesse. Was in diesen Blättern über die Arbeit des Schauspielers klargelegt wurde, läßt darüber keinen Zweifel aufkommen und führende Geister, wie Talma und Schröder, die ebenso große Künstler waren, als sie Einsicht in ihre Kunst besaßen, haben es übereinstimmend ausgesprochen, daß nicht ein unbewußtes, empfindsames Verlieren in den Gegenstand, sondern die volle bewußte Beherrschung desselben das Wesen ihrer Kunst ausmache. Der Schauspieler schafft genau wie jeder andere Künstler im Zustand einer erregten Phantasie, eines seelischen Rausches,

wobei er sich, wie jeder andere Künstler, durch die erworbene Fähigkeit der Selbstkritik vor Ausschweifung bewahren muß. Freilich sind die künstlerischen Individualitäten verschieden, und mit ihnen der seelische Vorgang, der nicht so ohne weiteres klar zu legen ist; aber wenn, wie schon von mancher Seite behauptet wurde, „Suggestion" die Veranlassung sei oder genügen würde, sich in die Rolle und das Publikum in den Glauben daran zu versetzen, so brauchte kein Schauspieler lange Entwickelungsjahre, er würde fertig wie Pallas Athene aus dem Kopfe Jupiters hervorgehen.

Durch allerlei Interviews werden über diesen Gegenstand bewußt und unbewußt irrige Ansichten verbreitet; so liest man von internationalen Wandertragödinnen, die, physisch dermaßen vom Durchleben ihrer Darstellungen erregt, hinter den Kulissen zusammenbrachen, von Blutsturz befallen wurden u. s. w., trotzdem spielen sie fort und fort, oft schon recht bejahrt, munter und frisch jugendliche Rollen, und reisen unentwegt von einem Weltteil zum andern.

Nietzsche in der „Morgenröte" 4. Buch, Absatz 324, äußert sich über die „Philosophie der Schauspieler" folgendermaßen: „Es ist der beglückende Wahn der großen Schauspieler, daß es den historischen Personen, welche sie darstellen, wirklich so zu Mute gewesen sei, wie ihnen bei ihrer Darstellung, aber sie irren sich stark hierin: ihre nachahmende und erratende Kraft, die sie für ein hellseherisches Vermögen ausgeben möchten, dringt nur gerade tief genug ein, um Gebärden, Töne und Blicke und überhaupt das Aeußerliche zu erklären; das heißt der

Schatten der Seele eines großen Helden, Staatsmannes, Kriegers, Ehrgeizigen wird von ihnen erhascht, sie drängen bis nahe an die Seele, aber nicht bis in den Geist ihrer Objekte. Das wäre freilich eine schöne Entdeckung, daß es nur des hellsehenden Schauspielers bedürfte statt aller Denker, Kenner, Fachmänner, um ins Wesen irgend eines Zustandes hinabzuleuchten! Vergessen wir doch nie, sobald derartige Anmaßungen laut werden, daß der Schauspieler ein idealer Affe ist, und so sehr Affe, daß er das „Wesen" und das „Wesentliche" gar nicht zu glauben vermag: alles wird ihm Spiel, Ton, Gebärde, Bühne, Kulisse und Publikum."

Wenn es auch gerade für den Schauspieler nicht schmeichelhaft ist, was ihm Nietzsche da sagt, so darf er ihm den „idealen Affen" nicht krumm nehmen, da die ganze Ausführung ein scharfes Licht in die innere Werkstatt seines Schaffens wirft. Nietzsche will gewiß nicht damit sagen, das Wesen der Schauspielkunst bestehe aus einer Nachahmung. Aus bloßer Nachahmung besteht keine Kunst; Nietzsche spricht auch von einer nachahmenden und erratenden Kraft. Er will nur, mit allerdings rauhen Worten, darlegen, wie in dem Schauspieler innere und äußere Fähigkeiten einzig darauf abzielen müssen, jeden Lichtstrahl, den er von der Dichtung empfängt, in verstärktem Maße wiederzugeben, jedem Laut, jedem Hauch ein klingendes Echo zu sein. Bühne, Kulisse und Publikum ist allerdings des Schauspielers Welt; Spiel, Ton, Gebärde sein einziges Ausdrucksmittel. Wie weit diese selbständig ein Kunstwerk zu schaffen vermögen, oder an der Schaffung des Kunstwerkes selbständig beteiligt sind,

ist an anderer Stelle klargelegt worden; aber von der Schroffheit des Ausdruckes abgesehen, hat Nietzsche das Wesen der Sache an seinem innersten Kern berührt. Er versucht der Schauspielkunst die Grenzen abzustecken. Er weist mit sicherer Hand auf das Gebiet, in welchem sie zu wirken habe. Nur kann sich durch die von ihm gewählte Form des Ausdruckes leicht ein Mißverständnis ergeben. Der Geist des Objektes ist in Nietzsches Auffassung offenbar nicht Sache des Schauspielers, sondern des Dichters; jener höchstens sein Verwalter. Der Schauspieler hat nur das „Aeußerliche“ zu erklären, oder, besser gesagt, zu verwerten, durch die Geste, durch den lebendigen Ton in allen seinen Abstufungen; nicht die Leidenschaft selbst, sondern ihre wahrheitsgemäße Aeußerung kommt für ihn in Betracht.

Wenn auch der Gesichtswinkel, von dem die ganze Betrachtung aus geschah, vielleicht ein wenig verzogen ist, den Gegenstand hat Nietzsche deutlich erblickt.

So erklärt sich auch, daß der Schauspieler, der beständig die häßlichen Leidenschaften darzustellen hat, der Bösewicht, der Intrigant, der Neidhammel, in seinem Wesen als Mensch davon völlig unberührt bleibt, oder bleiben kann. Iffland sagt freilich, das beste Mittel einen edlen Charakter wahrheitsgetreu darzustellen, sei selbst ein solcher zu sein. Ob zwar diese Worte eigentlich anderswohin, auf die Veredelung des Standes abzielen, so giebt ihnen in diesem Falle die Thatsache Recht. Rohe Naturen werden den Grundzug ihres Charakters auch in den Darstellungen, die sie bieten, nicht verleugnen können. Er wird durchscheinen, und die vollendete Darstellung von

Würde und Edelmut ausschließen. Das gilt jedoch nur einseitig, sonst würde sich der Ausspruch Ifflands auch umkehren lassen; das beste Mittel, einen Schurken darzustellen, sei, ein Schurke zu sein. Das trifft nun ganz und gar nicht zu, wenn auch das „Fach“ auf den Schauspieler abfärbt, der Heldenvater ernst und würdig, der Intrigant scheel, der Bonvivant lustig in die Welt blickt, so sind das nur Aeußerlichkeiten, die sich aus den Gewohnheiten ihres Rollengebietes ergeben.

Freilich wird eine gemeinsame innere Eigenschaft nachzuweisen sein, die aber bei allen phantasievollen Menschen sich mehr oder minder geltend macht. Der Schauspieler, der seine Einbildungskraft rege erhalten muß, weil, wenn sie rostet, auch seine Schaffenskraft erlahmt, wird mitunter auch reale Dinge durch die Brille der Phantasie betrachten. Auch eine größere Erregbarkeit wird durch den Beruf verursacht. Wer die Aeußerung der Leidenschaft beständig wachrufen muß, dem wird sie ihrer Natur entsprechend auch locker sitzen. Freilich wird Mangel an Selbstbeherrschung sehr oft mit Temperament verwechselt.

Es ist viel von Kabalen und Intriguen die Rede, welche das Theater beeinflussen sollen. Der Schauspieler als Phantasiemensch ist seinem Wesen nach zur Intrigue nicht veranlagt, zum mindesten ungeschickt, wenn er sie führen will. Ausnahmen bestätigen überall die Regel, doch fühlen sich viele in gutem Glauben als Opfer der Intrigue. Andere wiederum gelten ganz gerne als Intriguanten, wenn sie es auch nur mit schwachen Kräften sind, weil sie denken: gefürchtet sein ist besser als geduldet.

„Junge, speel man gut", lautet ein Hamburger Sprichwort. Mit Befolgung dieses Wahlspruches wird jede Intrigue auf die Dauer gründlich zu Schanden gemacht. Freilich ist dieser Spruch nicht so leicht zu erfüllen, als nicht Talent allein, sondern passende Aufgaben den Ausschlag geben. Doch was der Augenblick nicht bringt, bringt die Zeit, und die Gelegenheit an die Oberfläche zu kommen, ist beim Theater verhältnismäßig leichter als in anderen Künsten, wenn nur das Streben nicht erlahmt.

Dann ist der Neid. Diese menschliche Eigenheit ist auch in anderen künstlerischen Berufen anzutreffen, ja sie soll sogar im bürgerlichen Leben nicht selten sein, doch tritt sie beim Theater allerdings greller in Erscheinung. Härter im Raume stoßen sich hier die Sachen. Nicht alle können glänzen, nicht jeder im Vordergrunde stehen. Ein Schauspieler fragte seinen Sohn, der den gleichen Beruf eingeschlagen hatte, und eben von seiner ersten Probe kam: „Wie sind die Kollegen zu dir?" „Sehr liebenswürdig und freundlich" — „Schlimm", sagte der Vater, „sie scheinen nichts von dir zu fürchten". Der Erfolg des einen ist eben oft der direkte Nachteil des anderen. Auch sind die Kollegen aneinander geschmiedet wie Musiker an ihre Pulte; und wenn selbst Nansen in seiner Nordpolreise erzählt, daß die stets bei einander lebenden Gefährten sich von Zeit zu Zeit aus dem Wege gehen mußten, weil sie sich nicht sehen konnten, einfache, biedere Seeleute, so wird man das dem Schauspieler um so weniger übelnehmen.

Mit den Seeleuten haben aber die Schauspieler nicht nur den Aberglauben gemein, sondern noch eins: die Strenge der Pflichterfüllung. Gedenkt man der täglich

wechselnden Vorstellungen und der großen Anzahl der daran Beteiligten, so muß es eigentlich Wunder nehmen, daß nicht häufiger durch das Fehlen, Ausbleiben und Verspäten eines Mitgliedes die Aufführung gefährdet wird. Vereine, die öffentliche Vorlesungen halten, erleben es, daß ein Redner, der sich ihm verpflichtet hat, ein sonst gewissenhafter und zuverlässiger Mann, den Abend einfach versäumt. Er hatte sich im Tag geirrt, und war der felsenfesten Meinung, es sei Dienstag gewesen, wo es schon Mittwoch war. Hier handelte es sich nur um einen einzigen. Das kann dem Schauspieler nicht vorkommen. Auf den Proben geschieht es zwar, allein dort, wo es geschieht, besteht eine mangelhafte Disziplin. Strafen erzielen keine durchgreifende Wirkung, wohl aber eine gemeinsame Haltung, der Appell an den Ehrgeiz.

Die liebe Eitelkeit. Auch die soll beim Theater eine große Rolle spielen. Sie ist aber hier verzeihlicher wie anderswo. Ja, wo es sich um äußere Erscheinung, um die Akkuratesse der Maske handelt, muß sie geradezu gezüchtet werden. Freilich wird auch im Bühnenleben Befriedigung der Eitelkeit mit Befriedigung des Ehrgeizes häufig verwechselt, allein der Geselle, der reizt und wirkt und als Teufel schaffen muß, ist hier emsiger an der Arbeit als anderswo und gestattet kein Ausruhen. Wohlfeile Erfolge dauern nicht, und selbst schwer errungene müssen immer aufs neue befestigt werden.

Originale sterben im Leben aus, sie sind auch beim Theater selten mehr anzutreffen. Die Otto Lehfelds, die Stoff zu unerschöpflichen Anekdoten gaben, sind verschwunden. Mit ihnen auch die wilden Genies, die oft

nur darum als Genie gelten, weil sie sich wild und zügellos gebärden. Die Väter der deutschen Schauspielkunst, Eckhof und Schröder, waren doch gewiß Genies, denn sie haben ohne jedes Muster und Vorbild geschaffen, und wie sind sie durch makellosen Charakter und durch das Bestreben, Kunst und Stand zu heben, ein leuchtendes Beispiel geworden.

Daß Fettschminke unter die Poren der Haut dringt, pflegt wohl vorzukommen, und manche Schauspieler fallen im gewöhnlichen Leben aus der eigenen Rolle zeitweilig in die Aeußerlichkeiten der von ihnen dargestellten. Auch der Bazillus der Schmeichelei findet im Nährboden des Theaters besonders gute Lebensbedingungen, doch giebt es andere Kunst- und Berufsarten, in denen er sich nicht minder üppig entwickelt.

Ebenso wird das Selbstvertrauen manchmal so stark zur Schau getragen, daß man notwendig findet, es mit einem besonderen Namen zu bezeichnen. Man spricht dann von Arroganz. Eine Dosis Selbstvertrauen ist aber für den Schauspieler unerläßlich, wie die entsprechende Dosis Eitelkeit. Oft wird auch ein starkes Selbstvertrauen nur geheuchelt; das schauspielerische Talent kann auch mit einem geschäftlichen Talent durchsetzt sein, das sich in einzelnen Exemplaren zum Charlatanismus auszubilden vermag. Doch dauert die Täuschung meist nicht lange; auch gewinnt der merkantile Teil des Talentes in dem Falle leicht das Uebergewicht und sucht sich ein Gebiet, wo es herrschen und gewinnen kann.

Manieren nimmt der Schauspieler leichter von seiner Umgebung an, als jeder andere, das liegt in der Natur der Sache. Mancher, der aus niederen Ständen zur

Bühne gegangen, bewegt sich oft bald in den feinsten Formen. Es liegt auch im Naturell des Schauspielers, daß seine Art, sich zu unterhalten und ein Gespräch zu führen, eine besonders lebhafte ist, und die langen Pausen, die ihm seine Rolle oft in den Proben bietet, bringen ihn auf mancherlei Scherz und Kurzweil. So wird in den meisten Fällen bei allem Ernst auch die Laune frisch erhalten, die für die Ausübung der Kunst nicht fehlen darf.

Gutmütigkeit bringt schon die leichte Empfindsamkeit des Schauspielernaturells mit sich und tritt überall in Erscheinung, sie kann sich in Fällen persönlichen Unglücks bis zur Aufopferung steigern. Die Kehrseite der Medaille ist die Schadenfreude, doch entspringt sie nur aus beruflichen Ursachen.

Der gute Schauspieler auf der Bühne kann im Leben ein schlechter sein; gerade weil seine Mienen ausdrucksvoll und gewohnt sind, jede Regung der Seele zu spiegeln, wird er den aufmerksamen Beobachter schwerer täuschen können.

Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze. Das Wort hat an Geltung verloren oder hat sie eigentlich nie besessen. Wenn auch die Leistungen der großen, eine Kunstepoche einleitenden Schauspieler verloren gingen, so hat sich doch ihr Name erhalten; von so vielen Geistesgrößen auf anderen Gebieten lebt jedoch auch nichts anderes fort als ihr Name. Man wird den Klopstock loben, aber lesen, nein, sagt Lessing, zu seiner Zeit schon. So wird eine große Anzahl von Heroen nur für den Kenner und den Fachmann in seinen Werken lebendig sein, für die große Menge der Gebildeten nur dem Namen nach, mit dem ein bestimmter allgemeiner Begriff ver-

bunden ist. Die Namen Roscius, Kean, Garrik, Talma, Eckhof, Dawison, Devrient u. s. w. sind ebenso jedem Gebildeten geläufig.

Seiner Kunst ist der Schauspieler, der es ernst nimmt, leidenschaftlich ergeben. In anderen Berufen wird leicht wegen Ueberbürdung geklagt, die Arbeit als Last empfunden; der Schauspieler ist nur unzufrieden, wenn er zu wenig zu thun hat. In keinem anderen Beruf wird so über Mangel an Beschäftigung geklagt. Aber auch einzelne Hilfskräfte legen eine Begeisterung an den Tag, die man anderswo wohl schwerlich findet. Friseure, Requisiten-, Garderobemeister u. s. w. sind oft mit einem Feuereifer bei der Sache; sie sind auch nur tauglich, wenn sie vom Dämon „Theater" besessen sind, der nicht nur die strengste Pflichterfüllung verlangt, sondern die stete Bereitschaft, mehr und ein Uebriges zu thun.

Vorbilder.

Der Einfluß des Vorbildes kommt in der Schauspielkunst stärker und schwächer zur Geltung wie in anderen Künsten. Stärker, weil diese Kunst die Objektivierung der eigenen Persönlichkeit verlangt und dieser schwierige Vorgang durch die Anschaulichkeit eines Vorbildes wesentlich unterstützt wird, schwächer, weil das Vorbild an die Person gebunden ist und mit ihr verschwindet. Aber wie die anderen Künste wird sie stärker und eigenartiger, je mehr sie sich dem Einfluß des Vorbildes entzieht.

Die Geschichte der Schauspielkunst zeichnet nur jene Namen auf, die an ihrer Entwickelung beteiligt waren. Große Muster finden solange Nachahmung, bis ein Genie wieder neue Wege weist, die von der breiten Masse der geringeren Talente mit mehr oder weniger Erfolg beschritten werden. Weil den Schauspieljünger gerade die eigenartige Kunst eine bestimmte Persönlichkeit reizt, oft die Ursache wird, daß er an ihr seine eigene Begabung entdeckt, oder zu entdecken vermeint, so wählt ersichtlich ein „jeglicher seinen Helden, dem er die Wege zum Olymp hinauf sich nacharbeitet". Das ist wohl auch in anderen Künsten so, doch wird der Schauspieler zunächst stärker von dem Vorbild beeinflußt. Hypolyt Taine sagt in der schon mehrfach angeführten Philosophie der Kunst: „Ueberblicken wir den Verlauf des Lebens eines Künstlers, so finden wir meistens, daß sich darin zwei Perioden unterscheiden

lassen. Während der Jugend und vollen Reife des Talentes beobachtet er die Dinge selbst; er studiert sie mit großer Sorgfalt und allen ihren Einzelheiten, er verliert sie keinen Augenblick aus den Augen, er müht und arbeitet sich ab, sie wiederzugeben. Dann, auf einem gewissen Punkt des Lebens angekommen, glaubt er sie hinlänglich zu kennen und nach den Vorschriften, die er sich im Laufe seiner Erfahrungen gesammelt, macht er im Drama ein Gemälde oder eine Statue. Die erste Periode ist die des richtigen und wahren Gefühls, die zweite die der Manier und Abnahme".

Bei dem Schauspieler ist die Entwickelung zumeist umgekehrt. Im Anfang seiner Laufbahn beobachtet er selten „die Dinge selbst", das heißt die Menschen und die Art wie sich die Leidenschaften äußern, sondern er hält sich an sein schauspielerisches Vorbild, das ihm aber in beschränktem Maße nur von Nutzen sein kann; erst wenn er sich und seine Eigenart gefunden hat, was oft manchmal erst spät im Laufe vieler Entwickelungsjahre geschieht, wird er frei von jedem Einfluß die Dinge an und für sich betrachten, an dem Menschen selbst und nicht an der Wiedergabe durch den Schauspieler sein natürliches Vorbild finden. Dennoch kommt auch für ihn die Zeit, wo er in Manier verfällt, aus Gründen, wie Taine sie angiebt; wenn er nachläßt, stets aufs neue aus dem Born der Natur zu schöpfen.

Dennoch ist das Vorbild, das der entwickelte, reife Schauspieler für den Nachstrebenden bietet, nicht zu entbehren, und wie in jeder Kunst, steht auch hier einer auf den Schultern der anderen. Wenn auch die Dinge selbst

aus der Natur entnommen werden, so ist das Wesen der Technik nur dem künstlerischen Vorbild abzulauschen, und da die Technik in der Kunst des Schauspielers zum mindesten eine ebensolche Rolle spielt, wie in den anderen Künsten, so wird die Notwendigkeit des vorbildlichen Musters einleuchten.

Damit kommen wir auf den wunden Punkt im Wesen der Schauspielkunst. Das Muster vergeht. Der Maler kann an den Werken Tizians, Velasquez' und aller großen Vorgänger seine technischen Studien machen; der dramatische Dichter an Calderon und Shakespeare u. s. w.; der Schauspieler kennt die Heroen seiner Kunst nur vom Hörensagen und die Ueberlieferung bietet ihm in den meisten Fällen nichts als unklare, unbestimmte Anhaltspunkte. Nur aus dritter, vierter Hand, durch Generation hindurchgegangen, verwandelt und entstellt, wirken die großen Muster vergangener Zeiten noch fort, und so ist die Schauspielkunst mehr wie jede andere Kunst darauf angewiesen, sich auf eigene Füße zu stellen und alles, was die Meister vergangener Tage an technischen Fähigkeiten erworben, aufs neue zu entdecken, sich aneignen und neu zu erwerben. Diese Sisyphusarbeit hat auch ihr Gutes. Sie schützt vor den Gefahren der Schablone, spornt zur Eigenarbeit und erzeugt Eigenart. So wird von Generation zu Generation die Schauspielkunst immer ein neues Gesicht zeigen, und das ist auch der Grund, warum von dem älteren Teil des Publikums stets über den Niedergang der Kunst geklagt wird, weil ihm das neue Gesicht nicht ansteht und das alte ihm lieber war.

Wenn trotz alledem in der darstellenden Kunst Schablonen forterben, so ist der Mangel an fortgesetzter Eigen-

arbeit im einzelnen Fall davon die Ursache. Entweder bleibt der Darsteller stehen und arbeitet mit den erworbenen Ausdrucksmitteln, ohne sie den neuen Aufgaben entsprechend anzupassen, oder er hält sich an ein Vorbild, und statt Menschen darzustellen, kopiert er einen Schauspieler. Diese letzte Art ist unkünstlerisch und wenn sie fortgesetzt geübt wird, auch unwürdig, denn sie gleicht einem geistigen Diebstahl; zu Anfang der Laufbahn wird die Anlehnung an das Vorbild entschuldbar sein, sich bei ernstem Streben auch mehr und mehr verlieren. Das Bild einer Leistung dagegen im großen und ganzen aufnehmen und mit eigenen Mitteln auf eigenen Wegen nachschaffen, ist als künstlerische Umarbeit nicht nur erlaubt, sondern auch zu billigen, ein Genie wird von selbst davon absehen, aber einem Talent wird diese Arbeit von Nutzen sein.

Das absichtliche Kopieren hervorragender Schauspieler ist von großem künstlerischen Nachteil. „Wie er sich räuspert und spuckt“, wird Gegenstand der Nachahmung werden und so auf künstlerische Abwege führen, von welchen schwer wieder zurückzufinden ist. Aber auch unabsichtlich wird kopiert und damit ebenso der eigene künstlerische Organismus verdorben, wenn es auf die Dauer geschieht. So kann die vorbildliche Wirkung große Schauspieler, je stärker ihre Eigenart ist, dem Anfänger leicht zum Schaden gereichen, weil sie ihn urteilslos bestrickt, und erst der fortgeschrittene Künstler wird imstande sein, sich von der Technik des Musters das anzueignen, was für ihn an künstlerischen Ausdrucksmitteln paßt und in vollzogener Umarbeit für seine Person Anwendung finden

kann. Aber auch vom schlechten Schauspieler ist zu lernen, denn das Schlechte springt leichter in die Augen wie das Gute, das die Natur selbst ist. In der Vermeidung des Schlechten liegt schon ein Gutes.

Neben der Sprachtechnik, die nur am lebendig wirkenden Vorbild studiert werden kann, wird die Auffassung oder nach unserer Darlegung, das Bild der Rolle interessieren, das ein großer Künstler von ihr geschaffen. Seine Gesamterscheinung in ihrer Totalität kann ebenfalls dem Nachstrebenden als Muster dienen, wenn die Schilderung eingehend ist, die starken und schwachen Punkte des Talentes berührt, sein Temperament und persönlicher Charakter und dessen Verhältnis zu den künstlerischen Darbietungen klargelegt werden.

Leider ist die Theatergeschichte nicht gerade reich an solchen sachgemäßen Ueberlieferungen und die meisten Memoiren bieten nur eine Schilderung des äußeren Werdegangs und eine Aufzählung der Erfolge. Von Eduard Devrients berühmtem Werk abgesehen, liefert eher noch die ältere Theatergeschichte ein reicheres Material. Die Denkwürdigkeiten von Brandes, F. L. Schmid, Anschütz, Genast u. a. lassen teils einzelne große Künstler in scharfen Umrissen erkennen, teils bieten sie ein Spiegelbild der Zeit; Seydelmann hat in Rötscher, Schröder in F. L. W. Meyer einen Porträtisten gefunden, die Neuberin durch die in dem Buch von Roden-Esbeck niedergelegten Dokumente. Iffland legt seiner Selbstbiographie leider nur die Mannheimer Zeit zu Grunde und bietet fast nur eine Rechtfertigung seines Wegganges; doch enthalten seine Fragmente über Menschendarstellung wertvolles Material;

Böttchers Darstellung der Ifflandschen Rolle leidet an großer Umständlichkeit. Talma in seinem umfangreichen von Dumas herausgegebenen Werk widmet mehr wie die Hälfte des Buches den politischen Ereignissen. Doch legte er sein künstlerisches Glaubensbekenntnis in den „Réflexions sur Lekain" nieder. In neuester Zeit hat Eugen Guglia versucht, die Leistungen Mitterwurzers in den Einzelheiten festzuhalten und entwarf eine peinlich genaue Schilderung der von ihm gesehenen Rollen. In der von Gutzkow herausgegebenen „Unterhaltung am Häuslichen Herd" befinden sich viele charakteristische Schauspielerskizzen von kundiger Hand; die lebendigsten und anschaulichsten aber sind von Tieck und von Heinrich Laube in seinen bekannten Werken, weil beiden das Wesen der Technik der Kunst völlig aufgegangen war. Das ist die Voraussetzung für eine wahrheitsgetreue Schilderung. Der Biograph muß imstande sein, dem Künstler in die Karten zu sehen. Schilderungen, wie sie Tieck im „Phantasus" von Fleck, Schröder und Iffland entwirft, lassen uns die Personen, ihre Kunst und Eigenart völlig erkennen. Eine solche kraftvolle und von kundiger Hand gegebene Schilderung eines kunstverständigen Zeitgenossen erhält nicht nur das Andenken an bedeutende Schauspieler lebendig; sie wird auch dem Nachstrebenden von Nutzen sein; das der Zeit und dem Leben zum Opfer gefallene Vorbild wird in seinem Umriß aufbewahrt und vermag selbst in dieser Schattengestalt der Kunst und ihren Jüngern Weg und Ziel zu weisen.

Ensemble.

„Immer strebe zum Ganzen." Es liegt im Wesen der Schauspielkunst, daß diese Forderung nach Uebereinstimmung, nach Einheit der Darstellung ihr kategorischer Imperativ sein muß. Nur durch ein harmonisches Verhältnis der Einzelheiten zum Ganzen kann die Dichtung zu ihrem vollen Recht gelangen, denn das geringste Mißverhältnis wird zur Störung und gefährdet das Kunstwerk. Die Kehrseite der Medaille weist dagegen auf die Thatsache hin, daß die ausgeprägte Persönlichkeit des großen Schauspielers das Interesse am stärksten wachruft und die Wirkung, die von ihr ausgeht, die nachhaltigste ist. So sind viele Größen auf den Abweg des Einzelspielers geraten, sind Virtuosen geworden und haben sich der Gesamtwirkung nicht fördernd, sondern nur schädlich erwiesen. Eduard Devrient und seine Geschichte der Schauspielkunst zieht gegen diesen Uebelstand oft zu Feld. Denn gerade der hervorragende Schauspieler wird dem Ensemble, dem er angehört, von ganz besonderem Nutzen sein. Einmal durch seine Kraft selbst und das anderemal durch das Beispiel, das er giebt. Schon im Abschnitt „Vorbild" war die Rede, daß der Schauspieler nicht am Schauspieler lernen möge, sondern an der Natur, an dem Menschen selbst. Aber die Technik lernt er von ihm und das schauspielerische Vorbild bestimmt außerdem ein Wesentliches: das Maß. In einem Ensemble von Mittel-

mäßigkeit wird selbst das Streben des starken Talentes unterbunden, weil es keinen Gipfel neben sich sieht; ragen sie rings um ihn auf, dann reckt er sich empor, sein Ehrgeiz wird angespornt und er wächst an und mit den Größen höher hinauf. Auch im Forste leihen die alten, hochragenden Bäume den heranwachsenden Schutz und Förderung und eine gute Kultur wird sie dem jungen Walde zum Teil erhalten und nicht ohne Not fällen.

So wird ein Ensemble nur gedeihen und Bestand haben, wenn es sich organisch entwickelt.

Wird irgendwo eine Spezialität gepflegt, ein Zweig der dramatischen Dichtung, dann ist eine Einheit schon eher auf künstlichem Wege herzustellen, soll aber ein Ensemble den verschiedenen Richtungen gerecht werden und mit ihnen den verschiedenen Stilarten, welche die einzelnen Dichtungen verlangen, dann wird es nur durch ein organisches Wachstum und die entsprechende Pflege seine Aufgabe zu erfüllen imstande sein. Stil und Geschmack müssen sich aus dem Gefühl heraus, fast unbewußt, von selbst entwickeln.

Darstellung im heimatlichen Dialekt gilt als das leichteste Genre und ist es auch. Wenn nicht verkannt werden soll, daß auch im Dialekt Unnatur sich einschleichen kann, so erleben wir doch, daß einfache Bauern in dieser Art der Darstellung zu einem harmonischen Ensemble heranzubilden sind, deren künstlerische Kraft in jedem anderen Rahmen wahrscheinlich versagen würde. So wird in den niederen Kunstgattungen sich leichter ein gelungenes Gesamtspiel herstellen lassen, als in den höheren, immer aber am ehesten, wenn eine ausgesprochene Spezialität gepflegt wird. Es hieße aber der Fortentwickelung der Schauspielkunst

empfindlich Abbruch thun, wenn sie ihre Ziele nach dieser Richtung steckte; sie muß im Gegenteil bestrebt sein, Einseitigkeit nur so weit zu dulden, als aus ihr die Individualität erwächst, diese selbst aber so stark wie möglich zu erweitern und sattelfest für die verschiedensten Stilarten zu machen suchen.

Bietet schon die Wahrung eines Ensembles große Schwierigkeiten, um so mehr seine Schöpfung. Die Theater ohne ganzjährige Spielzeit, ohne seßhaftes Personal sind oft gar nicht in der Lage, ein solches Ensemble anzustreben und müssen sich ohne dasselbe behelfen. Daß dieser stete Wechsel im Personal weder dem Theater noch den Mitgliedern zu gute kommen kann, wurde schon an anderer Stelle gesagt; hier soll nur untersucht werden, was den Wert eines geschulten Ensembles ausmacht. Die auseinandergehenden Linien werden eine Vergröberung, die ineinanderfließenden eine Verfeinerung des Spieles im Gefolge haben.

Die künstlerischen Nachtheile, die durch die Fachschablonen mehr oder minder sich einstellen, werden im Ensemble gemildert. Es dauert oft lange, bis die Stelle gefunden ist, an welcher das Talent des einzelnen Schauspielers am stärksten wirkt. Es wird nach und nach zu jenen Aufgaben hingeleitet, die ihm und der Gesamtheit von Nutzen sind, von anderen ferngehalten, die ihn und das Stück gefährden können. Auch ein Uebergang wird langsam zu vollziehen sein und in der Wechselwirkung die gegenseitigen Vorzüge unbewußt einen heilsamen Einfluß üben. Daß ab und zu neuer Wein in die alten Schläuche gefüllt werden muß, versteht sich von selbst; allein selbst ohne Abgänge sorgen Tod und Alter schon für die notwendige Erneuerung des Blutes und der Vorteil eines

guten Ensembles besteht darin, daß selbst die wertvollste Stütze leichter entbehrt werden kann, weil sich das Gewicht auf viele Schultern verteilt und andere Kräfte sich in den Vordergrund schieben. Die Tradition sorgt für Erhaltung eines entsprechenden Höhemaßes, und aus der sich naturgemäß ergebenden Reibung der Jungen mit den Alten wird die Wärme der künstlerischen Temperatur aufrecht erhalten.

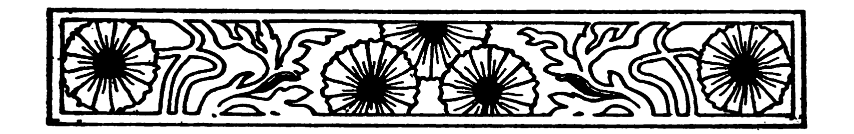
Allein im Ensemble, in der Tradition, werden die Errungenschaften und das Wesen der Schauspielkunst fortgepflanzt; gerade weil die Kunst an die vergängliche Person gebunden ist, kann sie nur im Ensemble den Niederschlag einer Persönlichkeit aufnehmen und ihn für die Dauer in alle Zukunft verwerten. Die graziöse Manier Korns hat sich z. B. im Burgtheater auf alle folgenden Liebhaber, Fichtner, Sonnenthal, Hartmann u. s. w., also durch Generationen hindurch übertragen, und wenn auch neue Muster nur durch den Einfluß und Wirksamkeit eines Genies gegeben werden, so gedeiht auch dieses harmonischer im kunstgedüngten Boden als auf den dürren Wegen der Wanderschaft; um wie viel mehr wird aber dem bloßen Talent der Nährboden notwendig sein, ja seine Entwickelung in den meisten Fällen nur von ihm abhängen.

Es werden sich also im Ensemble zwei Gattungen unterscheiden lassen: das künstlich gezüchtete und das organisch gewachsene. Im ersten Falle werden für ein bestimmtes Stück oder für eine bestimmte Art von Stücken eine Reihe passender Schauspieler ausgesucht, und durch eine große Anzahl von Proben, durch eine starke intensive Einflußnahme des leitenden Regisseurs wird dem darzustellenden Kunstwerk die Abrundung gegeben. Im anderen

Fall ergiebt sich durch das jahrelange Zusammenwirken das harmonische Ineinandergreifen von selbst, das der leitenden Hand zwar ebenso wenig entbehren darf, aber in sich freier und selbständiger ist. Es liegt in der Natur der Sache, daß ein Ensemble der ersten Gattung leichter zerfällt und seine Sterne erbleichen können, wenn sich die gestellten Aufgaben ändern; bei der zweiten Gattung liegt bei allen ihren Vorzügen die Gefahr in der Versumpfung. In einem solchen Ensemble wird, teils zu Nutz, teils zum Schaden des Ganzen, der einzelne Schauspieler durch seine Seßhaftigkeit und alterworbenen Rechte, größere Macht und Einfluß besitzen. Zu Nutz, wenn er sich gegen die Aufnahme minderwertiger Elemente wehrt, von denen er fürchtet, daß sie das Niveau der Gesamtheit herabdrücken können, zum Schaden, wenn er der aufstrebenden Jugend zu sehr in den Weg tritt.

Die Leitung wird in diesen Fällen nicht nur eine künstlerisch einsichtige, sondern vielmehr eine diplomatisch geschickte sein müssen.

Kann die Leistung eines einzelnen Schauspielers ein Stück heben, unter Umständen „machen", wie der Fachausdruck lautet, so kann er es auch ebenso schädigen und gegebenenfalls „umbringen". Das festgefügte Ensemble dagegen ist zuverlässig, ihm kann der Dichter ohne Gefahr sein Stück anvertrauen, es wird nichts untergehen lassen, und die Fracht, welche die Dichtung an Gedanken birgt, vielleicht nicht immer bereichern, aber doch wohlbehalten und ohne Verluste in den Hafen bringen.



Lampenfieber.

Das Lampenfieber ist eine Krankheit, die in der Regel in den ersten Abendstunden auftritt, doch künden sich die Vorboten schon tagsüber an. Unruhe, Zerstreutheit, reger Puls, abwechselnde Röte und Blässe, mitunter mangelnder Appetit und andere körperliche Erscheinungen gehen ihm voraus. In besonderen Fällen Erregungs- und Betäubungszustände, wie sie der Deliquent vor der Hinrichtung empfindet. Da es eine Berufskrankheit ist, so werden Schauspieler, Sänger, Dichter und öffentliche Redner von ihr befallen; am häufigsten und stärksten Kinder und Greise.

Das Lampenfieber hat in seinen Erscheinungen große Aehnlichkeit mit dem Kanonenfieber, wie dieses pflegt es in der Hitze des Gefechtes zu verschwinden. Rekruten sind ihm widerstandsloser ausgeliefert wie alte Schlachtengäule, doch befällt es, wie die Seekrankheit, oft die wetterhartesten Matrosen.

Es würde den Gegenstand nicht erschöpfen, wollte man das Wesen des Lampenfiebers mit dem vulgären Wort: „Angst" bezeichnen. Einen starken Prozentsatz bildet sie allerdings in der Zusammensetzung, etwa wie der Wasser-

gehalt in der Kartoffel, 75,9. Doch fehlt es auch an Stärkemehl und verschiedenen Salzen nicht. Erwartung, Ungeduld, zagende Neugierde 0,09, Annahme des Mißlingens 0,001, Hoffnung und Zuversicht auf ein sicheres Gelingen 0,15.

Manche sind geneigt, das Lampenfieber für eine Kinderkrankheit zu halten, die nur Anfänger befällt, doch befinden sie sich damit in einem Irrtum. Gewohnheit und Vertrautsein mit der Gefahr stumpfen ab, doch wird eine Art von Erregungszustand immer vorhanden sein, ja bis zu einem gewissen Grad immer vorhanden sein müssen. So wird, als reiner Erregungszustand angesehen, das Lampenfieber nützen und schaden können. Schaden, wenn es, was namentlich den Anfänger betrifft, seine Fähigkeiten lähmt, ihm, das Charakteristische der Angst, die Kehle zuschnürt und an dem freien Gebrauch der Stimme behindert. Er wird sich zurufen müssen: der ist mir der Meister, der seiner Kunst gewiß ist überall, dem's Herz nicht in die Hand tritt, nicht ins Auge. Im andern Fall wird aber ein Erregungszustand des Gemütes der Frische und Unmittelbarkeit der Darstellung zu Hilfe kommen.

Je nach den Temperamenten wird das Lampenfieber verschieden auftreten und wirken. Wer es gänzlich überwunden hat, verfällt, wie der sichere mechanische Lerner (siehe den Abschnitt „Gedächtnis") leicht in die Gefahr, ausdruckslos zu werden. Das Gefühl, daß man einem Nachtwandler gleich auf dem First eines Daches hinschreitet, darf nicht völlig aus dem Bewußtsein schwinden. Eine Lücke des Gedächtnisses, die sich ergebende Aufregung, der Blutstrom nach dem Gehirn, welcher ein Besinnen

unmöglich macht, können die Szene, das Stück, im öfteren Wiederholungsfalle die Existenz des Schauspielers gefährden. Es ist eigentlich ein Wunder, daß nicht häufiger Vorstellungen durch solche Zwischenfälle gestört werden, wenn man bedenkt, wie mannigfaltig die Rollen wechseln und durcheinander gespielt werden, und welch tausend Zufälle den rollenden Wagen aus seinem Geleis bringen können. Die größte Sicherheit, welche ein Darsteller in der Ausübung seiner Kunst empfindet, kann durch einen einzigen Moment erschüttert werden, wo ein Wort ihm nicht zu Gebote steht oder sich ihm der Faden der Rede verwirrt. Die Erinnerung an einen solchen Fall schwebt dann wie ein Damoklesschwert über seinem Haupt und wird in seinem Unterbewußtsein eine Regung hervorrufen, die ihm das Gespenst des Strauchelns immer gegenwärtig hält.

Was bei dem Auswendiglernen so wichtig ist und die Arbeit wesentlich erschwert, ist das Fernhalten von Nebengedanken, ist die Fähigkeit, sich auf den Gegenstand zu konzentrieren. Denselben Umständen und derselben Gefahr ist der Darsteller bei der abendlichen Wiedergabe seiner Rolle ausgesetzt; die zerstreuenden Nebengedanken, die durch die verschiedensten Eindrücke wachgerufen werden, gewinnen da oft eine so zwingende Gewalt, die sich durch nichts abweisen lassen. Je fester jemand in seiner Rolle ist, je häufiger er sie gespielt hat, je weniger die Arbeit der Reproduktion die Kraft seines Gedächtnisses in Anspruch nimmt, desto leichter werden Nebengedanken sich einstellen und nur mit der größten Willenskraft zu beseitigen sein. Es ist oft beobachtet und getadelt worden,

daß Darsteller auf der Bühne leicht zum Lachen zu bringen sind. Sonst ernsthafte Leute können das Lachen nicht bezwingen über einen Gegenstand, dessen Komik ihnen im gewöhnlichen Leben kaum ein Lächeln abgewinnen würde; in der gesteigerten Thätigkeit der Empfindungskräfte sind sie geradezu einem Zwang widerstandslos ausgeliefert.

So wird bei dem reifen bühnengewandten Schauspieler das Lampenfieber aus anderen Gründen entstehen wie bei dem Anfänger, den zerstreuende Nebengedanken nicht leicht befallen können, denn er ist von seiner Aufgabe eingenommen, ja betäubt; beiden aber wird die Furcht des Steckenbleibens als drohendes Gespenst vor Augen stehen, und wenn der reife Künstler durch die Sicherheit der technischen Beherrschung ihm auszuweichen vermag, so wird der alternde, dem das Gedächtnis brüchig wird diesen zerstreuenden Nebengedanken stärker ausgesetzt sein und die Furcht sich seiner in immer höherem Grade bemächtigen. Daher sind, wie eingangs erwähnt, Kinder und Greise die häufigsten Opfer des Lampenfiebers.

Auch die Art der Vorstellung kommt in Betracht. Premièren, Gastspiele, kurz Aufführungen, bei denen es „darauf ankommt", sind natürlich die Ursache eines gesteigerten Lampenfiebers, oft sind sie es allein, die das Fieber in hohem Grade hervorrufen. Welche Vorteile aber dem reinigenden Fieber innewohnen, beweist der meiste Ausfall der Erstaufführungen, die eine Frische und Unmittelbarkeit der Darstellung erzielen, welche die folgenden Vorstellungen nicht mehr erreichen. Am meisten fällt gewöhnlich die zweite Darstellung ab; die vorangegangene Erregung läßt eine Abspannung zurück.

Wenn die Krankheit ihrer Natur nach nur im Reiche der Schminke zu Hause ist, so können auch Civilpersonen von ihr heimgesucht werden, vor allem der dramatische Dichter, der zwar in seiner persönlichen Eigenschaft auch zum Bau gehört. Ihn packt das Uebel noch stärker an wie den ausübenden Schauspieler. In der Hitze des Gefechts, im Eifer der Darstellung wird dieser über die Krankheit Herr, jenen schüttelt sie bis zum Ende des Stückes. Auch ist der Schauspieler für den Inhalt des Stückes nicht verantwortlich, wohl aber der Dichter; jener hat die Ausdrucksmittel in der eigenen Hand, dieser muß sie dem Darsteller überlassen; so wird der Autor aus doppelter Ursache zittern. Doch befällt ihn dafür das Uebel nur passiv, es schadet seinem Werke nicht. Im Gegenteil wird die Blässe seiner Wangen ihm bei dem Hervorruf nur von Nutzen sein; freilich wirkt ein lachendes, vom Erfolg beglücktes Gesicht noch besser als die Leichenbittermiene.

Aber nicht nur der öffentliche Redner, auch der Tafelredner, der Toastsprecher ist dem Lampenfieber ausgesetzt und kompliziert sich in diesen Fällen oft das Uebel, denn der Redner ist Autor und Interpret zugleich. Die Tischnachbarin eines solchen, der sich zu einem Toast vorbereitet, ist niemals zu beneiden. Man sieht ihm sein Vorhaben an der Nase an. Aus abgerissenen Worten besteht die Unterhaltung; was gesprochen wird, hört er absolut nicht und antwortet, wenn er es überhaupt thut, verkehrt; die Speisen werden mechanisch genossen, die Serviette zerknüllt und nur der Wein hastig und in großen Zügen hinuntergegossen.

Wie die Seekrankheit gemeiniglich die Frauen stärker befällt als die Männer, so sind auch die Damen dem Lampenfieber stärker unterworfen; wie gegen die Seekrankheit, so giebt es gegen das Lampenfieber kein eigentlich probates Mittel. Einige suchen die Einsamkeit und verschließen sich aufs Strengste in die Stille des Studierzimmers und später in die ihrer Garderobe; andere wieder halten Zerstreuung für ein Gegenmittel, besuchen das Café, lesen Zeitungen und pflegen beim Ankleiden Unterhaltung und Gespräch mit Kollegen und den dienstbaren Geistern. Manche erscheinen so frühzeitig in der Garderobe, daß zu ihrem Empfang sich nur der Feuerwehrmann vorfindet, andere kommen im letzten Augenblick, kleiden sich an, schminken sich in voller Hast und suchen durch die Aufregung, die sich naturgemäß dabei ergiebt, über den Dämon Herr zu werden. Etwelche verhalten sich still, sprechen nur das Notwendigste und das im Flüsterton, andere wiederum suchen ihr Blut in Wallung zu bringen und zanken absichtlich erregten und lauten Wortes mit dem Ankleider, dem Friseur, und machen auf diese Weise Stimme und Stimmung frei. Auch alkoholische Reizmittel werden nicht verschmäht, doch ist vor ihrer Anwendung zu warnen; schließlich werden sie zur Gewohnheit und büßen jede Wirkung ein. Cigarren und Cigaretten bilden das beste Reiz- und Ableitungsmittel, doch ist, mit Ausnahme von Rußland, überall in den Theatern das Rauchen streng verboten; in früheren Zeiten ist man darin nicht so streng gewesen wie heute. Dem Heldenspieler des Burgtheaters Josef Wagner war die Cigarre als Stimmungsmittel so notwendig, daß ihm gestattet wurde,

sie in den Zwischenpausen in seiner Garderobe zu rauchen.

Ob aber materielle oder ideelle Mittel, eines wird sich als das Beste dem bösen Feind des Lampenfiebers gegenüber erweisen: die Sammlung. Sie wird den Künstler in die Lage versetzen, die ihm zu Gebote stehenden Kräfte voll auszunützen und Aufmerksamkeit, Vermögen, Sorgfalt und Behutsamkeit auf das Stärkste anspannen; die Sammlung wird, um mit dem Dichter zu reden, in diesem Falle zwar kein Weltenhebel sein, aber doch das Große tausendfach erhöhen und selbst das Kleine näher rücken an die Sterne.

Nietzsche nennt die Kunst den Stimulant des Lebens und hält den geistigen Rausch, der die Kräfte potenziert, notwendig für das künstlerische Schaffen. Das Lampenfieber gehört in die Gattung der geistigen Erregungs- und Rauschzustände. Ohne den erhöhten Pulsschlag des Leibes wird die schauspielerische Leistung ohne Seele sein.

Geschmack.

Wenn Geschmack im ästhetischen Sinne als die Fähigkeit angesehen wird, das Schöne zu empfinden und vom Häßlichen zu unterscheiden, so muß der Schauspieler, der den eigenen Körper in den Dienst seiner Kunst stellt, mehr wie jeder andere, Geschmack im Leibe haben. Es ist hier nicht von einem Geschmack die Rede, über den gestritten werden kann. Dem Schauspieler hat als oberstes Gesetz in seiner Kunst ohne jede Einschränkung die Wahrheit zu gelten. Aber erst die Schönheit, welche der Darstellung verliehen wird, wird sie zur geschmackvollen machen. In diesem Punkt lassen sich Unterschiede und zeitliche Wandlungen nachweisen, aber unter allen Umständen ist das Streben nach Schönheit die unumgängliche Forderung des Geschmacks. Das Häßliche schön machen, hieße der Wahrheit widerstreiten, aber ihm das Widerwärtige, Sinnverletzende nehmen, heißt innerhalb der Grenzen des Geschmacks bleiben. Geschmack ist eine Eigenschaft, die verwildern kann, aber auch zu veredeln ist; mithin wird gerade der Geschmack einer Erziehung zugänglich sein, zum mindesten einer steten Beeinflussung bedürfen, wenn er sich zum Guten entwickeln soll.

Was eine hauptstädtische Kritik mit dem Worte „Provinz" zu tadeln pflegt, betrifft nicht einen Mangel an Talent, sondern einen Mangel an Geschmack. Wer in Gesellschaftskreisen zu verkehren pflegt, wo Ton und Manier

vernachlässigt wird, nimmt gar bald diese Gewohnheiten an; es mag unter Umständen Gespräch und Unterhaltung mehr Inhalt und Anregung bieten, wie in der sogenannten guten Gesellschaft, — man wird aber über den Mangel an Manieren nicht hinwegkommen. So kann auch das Talent des Schauspielers von Hause aus ein starkes, ausdrucksvolles sein, ohne die Veredelung durch den Geschmack bleibt es roh und von vornehmen Kunststätten ausgeschlossen; ja, es läßt sich ohne weiteres behaupten, daß die durchschnittlichen Talente nicht so sehr an Fond und Kraft verschieden sind, als an Geschmack und Anpassungsvermögen.

Die ausgeprägt vorhandene Empfindung für Geschmack wird oft sogar die Kraft des Talentes eindämmen, aus Furcht über die Grenzlinien hinauszugehen. Das Wort „Kulissenreißen" bedeutet in seinem Wesen zwar nicht bloß einen Verstoß gegen den Geschmack, es ist auch ein Verstoß gegen die Wahrheit, weil der Kulissenreißer den Ausdruck maßlos übertreibt, gelegentlich auch fälscht. Aber das Ueberwiegen des Geschmacks kann leicht eine gegenteilige Erscheinung zeitigen; das Zurückbleiben hinter den Forderungen der Aufgabe. So wird der gebildete oder vielmehr der mit seiner Bildung zu sehr verwachsene Schauspieler häufig diese Merkmale aufweisen.

Da die Richtung, die der Geschmack nimmt, zum großen Teil von der künstlerischen Umgebung abhängt, in welcher sich der Schauspieler befindet, so ist es für ihn selbstverständlich von der allergrößten Wichtigkeit, sich in einem Ensemble zu bewegen, wo die Anforderungen, die der gute Geschmack stellt, gepflegt und erfüllt werden. Auch darin werden sich Abstufungen unterscheiden lassen.

Nach mancher Seite hin ist der Geschmack einer fortgesetzten Verfeinerung zugänglich; und am deutlichsten kommt der Grundton eines Ensembles zum Vorschein, wenn ein fremdes Element hinzutritt. Die vielleicht oft ausgezeichnete Kraft kann versagen, weil sie, wie der Fachausdruck lautet, nicht in den Rahmen paßt, oder noch stolzer gesagt, der Rahmen sie erdrückt. — Nicht das Wesen des Talentes trägt die Schuld, sondern die Art seiner Erziehung, seiner Ausdrucksgewohnheiten. Manches kann zu derb, zu laut geraten, Uebergänge im Mit- und Gegenspiel zu absichtlich sein, der Ton in der Wechselrede sich nicht genügend anpassen; mit einem Wort, dem herrschenden Geschmack ist nicht Rechnung getragen. Das Ensemble wird auf die Dauer selbst dem starken Talent gegenüber im Recht bleiben, das sich ihm unbewußt anschmiegen wird, wenn es auch auf seine Weise einen belebenden Einfluß übt.

Daß im Geschmack nationale Unterschiede eine Rolle spielen, leuchtet ein; aber auch zwischen nord- und süddeutsch wird eine Mainlinie sich finden, das Temperament des Volkscharakters bestimmend auf ihn einwirken.

Auch zeitliche Wandlungen werden sich beobachten lassen, wie auf allen Gebieten. Die stramme militärische Haltung in ihrer heutigen Art würde unseren Großvätern wahrscheinlich steif erschienen sein. Grazie in ihrem Wesen ist zwar unveränderlich, doch wirkt zeitweilig der zarte, weiche Ausdruck gefälliger, ein andermal der herbe gespannte, wird Realismus in mehr oder minder starker Dosis willkommen geheißen.

Man braucht nicht an den Schmierendirektor zu erinnern, der die Wirkung von Maria Stuart zu erhöhen

glaubte, als er im Monolog Leicesters an der Schlußstelle: „sie kniet aufs Kissen, legt das Haupt", hinter den Kulissen einen Krautkopf mit dem Beil zerspaltete; es sollte der Vollzug der Hinrichtung knirschend hörbar sein, oder an das rote Blut, das in dem Mysterienspiel vergossen wurde und heute noch in Oberammergau von der Brust des Christusdarstellers fließt, wenn ihn die Lanze des Kriegsknechtes trifft. — Nicht nur die naive Darstellung bediente sich solcher Mittel, es gab auch in früheren Zeiten Künstler von Rang, die sich bei der Darstellung des dritten Richard in der Kulisse Seifenschaum reichen ließen, um bei den Worten „ein Pferd, ein Königreich für ein Pferd" die „schäumende" Wut recht deutlich an den Lippen zur Schau zu tragen. August Lewald erzählt in seiner Theaterrevue (1838) von einem ehemaligen berühmten Richard, der, um die Gewissensbisse in seinen Gesichtszügen recht zu versinnlichen, Erbsen in seine Stiefeln that, die ihm, wenn er recht herrisch auftrat, Schmerzen verursachten, daß er die Lippen zusammenbeißen, Augen und Wangen krampfhaft zusammenziehen mußte. Bei der Nachricht von Richmonds Sieg, riß er sich das falsche Haar aus, das er sich hatte aufstecken lassen, und streute es um sich her.

Ein Othello brachte vor der Ermordung Desdemonas an der Stelle: „Pflück ich deine Rose, sie muß welken; dufte mir vom Stamm" folgendes Spiel an. Er neigte seine Nase auf das Gesicht der Schläferin und blieb mit der ziemlich lauten Bewegung eines wirklich Geruch Einziehenden in dieser Stellung.

Ein Hamlet blies dem Güldenstern eine ganze Arie auf der Flöte vor, teils um seine musikalischen Talente

zu zeigen, teils um dem unwissenden Hofmann recht einleuchtend darzuthun, daß nichts leichter sei, als aus diesem unbedeutenden Stück Holz die beredteste Musik hervorzuzaubern. Derselbe Hamlet wischte der Ophelia bei den Worten: „Gott hat Euch ein Gesicht gegeben und ihr macht Euch ein anderes", mit seinem Schnupftuch die Schminke ab, und ließ das rot gewordene Tuch dem Zuschauer sichtbar werden.

Solch arge Sünden wider den Geschmack gehören einer grauen Vergangenheit an, nichtsdestoweniger kann man ihnen in veränderter Gestalt noch heute begegnen. Nicht so grob, weil sie sonst zu sehr im Widerspruch mit dem verfeinerten Empfinden des Zeitalters stünden, aber arg genug um den Stil und Absicht des Kunstwerkes zu stören.

Von deutschen Hamletinterpreten zu schweigen, zückte Mounet-Sully in der Unterredung mit der Mutter den Dolch auf sie, trotzdem er zu sagen hat: „Reden will ich Dolche, keine brauchen". Dagegen zeugte eine Nuance Rossis von besserem Geschmack, der als Hamlet vor dem Anblick des Totenkopfes schaudert, und die Hand, die ihn ergreifen will, mit dem Taschentuch schützt. Im allgemeinen aber wird der Darsteller für den geschmackvollsten gelten, der sich von jeder Nuance, die nur irgendwie den Geruch der Aufdringlichkeit atmet, fernhält. Auch der Schauspieler hat, wie der Schauspieldichter, mit der Mannigfaltigkeit in der Zusammensetzung der Zuschauer zu rechnen, und sein Spiel soll in erster Linie den Kenner befriedigen. Wenn nur einer von ihnen die Nuance als störende Zuthat empfindet, wird ihre Anwendung von Uebel sein.

So wird wie der Künstler selbst, auch das Publikum Pfleger des Geschmackes sein, ja vielmehr ist diesem die Obhut in die Hand gegeben. Zwischen Künstler und Publikum findet in dieser Beziehung eine wohlthuende Wechselwirkung statt oder soll wenigstens stattfinden. Nicht nur im künstlerischen Ensemble kann eine Tradition forterben, sondern, wie schon im Absatz „Publikum" erwähnt, auch in der Zuhörerschaft. Das von Laube gepriesene zweite Parterre ebenso wie der vierte Stock im alten Burgtheater hatte geradezu seine Führer. Um ergraute ständige Theaterbesucher scharte sich bei Gastspielen oder Neuaufführungen die lernbegierige Jugend und lauschte auf das Urteil aus erfahrenem Munde.

Geschmack in der Darstellung ist ohne Geschmack im Publikum gar nicht zu denken; lernt man die Art des Ensembles kennen, so kann man getrost einen Rückschluß auf die Qualität des Publikums machen. So wird der Geschmack, welcher in den Darstellungen eines Ensembles zu Tage tritt, erziehend auf das Publikum wirken, aber umgekehrt auch nur durch den Geschmack der Zuhörerschaft möglich sein; diese wird darüber wachen, daß er sich nicht vergröbert, in sich selbst eine Ueberlieferung aufrecht erhalten und jeder Ausschreitung entgegentreten.

Gastspiel.

Haben die beiden Buchstaben „a. D." in all den Berufen, die sich ihrer bedienen, oft einen bitteren Beigeschmack, auch beim Theater, so sind ihnen auf diesem Gebiet zwei andere Buchstaben entgegengestellt, die etwas Erhebendes ausdrücken: „a. G." Der mit ihnen geschmückte, oft gar fett gedruckte Name hebt seinen Träger, wenigstens für den Abend, auf irgend eine Weise aus seiner Umgebung heraus.

Gastspiele unterscheiden sich auf dreierlei Weise: Ehrengastspiele, Gastspiele auf Engagement und Aushilfsgastspiele. Die sogenannten „Ehrengastspiele" sind allerdings meist pure Unternehmungen auf Gewinn; doch werden nur Künstler von Ruf zugelassen. Gastspiele auf Engagement sind die aufregendsten, da oft Existenz und Carriere von ihrem Ausfall abhängen; Gastspiele zur Aushilfe die bequemsten, weil weder Direktor noch Gast eine besondere Verantwortung tragen und der nützliche Zweck selbst ein unvollständiges Gelingen entschuldigt.

Eine besondere Art ist das gemeinsame Gastspiel, das „Ensemblegastspiel", aber auch darin giebt es Unterschiede. Entweder will eine Bühne die Leistungsfähigkeit ihrer Gesamtdarstellung einem fremden Publikum zur Anschauung bringen, oder es soll ein bestimmtes Stück vorgeführt werden, oder es umgiebt sich ein „star" mit einer besonderen Truppe, die aber in diesem Falle nur als Rahmen zu dienen hat.

In früheren Theaterzeiten fiel das Ehrengastspiel oft mit dem Gastspiel auf Engagement zusammen; es entsprach den damaligen Gewohnheiten, um ein Gastspiel an der und jener hervorragenden Bühne anzusprechen, viele derartige Korrespondenzen sind erhalten, auch vom Theaterdirektor Goethe. Für das Auftreten wurden bestimmte Honorare zugebilligt und es war gang und gäbe, Schauspieler, die sich in einem anderen Wirkungskreis ausgezeichnet hatten, zu einem Gastspiele zuzulassen. Genast in seinen „Erinnerungen" erwähnt viele dieser Art. Um den materiellen Gewinn handelte es sich dabei nur ausnahmsweise; Iffland zwar soll schon bedeutende Honorare bezogen haben; aber dem Publikum wurde Gelegenheit geboten, nicht nur die auswärtigen Größen kennen zu lernen, sondern es war in der Lage, durch Vergleiche mit fremden, wenn auch nicht überragenden Leistungen gelegentlich den künstlerischen Gesichtskreis zu erweitern. Der Schauspieler wieder stählte und prüfte seine Kräfte vor einem neuen Publikum und schützte sich vor Verrosten. Diese Ehrengastspiele führten oft später zu einer dauernden Verpflichtung an der betreffenden Bühne. Für Darsteller wie Publikum war diese Gepflogenheit gleich günstig. Da man zu jener Zeit wenig reiste, erwies das letzte sich für neue Eindrücke besonders dankbar und jene befestigte ihren Ruf. Der Ruf des Schauspielers wuchs damals langsamer, aber auf einer sicheren und ehrlichen Grundlage. Auswärtige Zeitungen wurden wenig gelesen, und der Eintagsruhm, den oft die Darstellung einer einzigen Rolle verleiht, die im Zeichen der Sensation steht, hatte noch keine Geltung.

Später hat sich das Virtuosentum entwickelt, das in die Theatergeschichte bedeutende Namen einzeichnete, und die selbstschaffende Kraft, die Eigenmacht der Schauspielkunst bekundete, aber dem Ensemble und seiner harmonischen Entwickelung naturgemäß nicht günstig war.

Sehen wir von den Aushilfsgastspielen ab, die manche gefährdete Vorstellung aufrecht erhalten, so werden auch die Gastspiele auf Engagement immer notwendig und vorteilhaft sein, ja es wäre günstig, wenn sie auf Theatern aller Art in Uebung kämen. Jetzt bedienen sich ihrer meist nur die großen Bühnen mit einem geschlossenen Ensemble. Ehe sie ein neues Glied ihrem künstlerischen Organismus einfügen, muß erst die Eigenart geprüft, das Neue versuchsweise in das Ganze gestellt werden. Solcher Art Gastspiele sind für den Prüfungskandidaten naturgemäß nicht angenehm. Nicht nur Publikum und Kritik sitzt über ihn zu Gericht, auch die eigenen Kollegen betrachten den Eindringling oft mißgünstigen Auges. Kann er dem Einzelnen doch Abbruch thun in seiner Beschäftigung, oder das allgemeine Niveau herabdrücken, oder einen falschen Ton in das wohlgestimmte Ensemble bringen. Auch durch ein gelungenes Gastspiel ist noch nicht erwiesen, ob der Neuling alle Eigenschaften besitzt, die für die betreffende Stelle und für die betreffende Bühne notwendig sind und so schließt sich an dieses Probegastspiel an den meisten Theatern noch ein Probejahr. Es kann jemand durch treffliche Eigenschaften blenden, aber nicht die Fähigkeit haben, sich anzuschmiegen; oder es verspricht ein Talent mehr, als es hält. Bei diesen Probegastspielen wird ein Schauspieler sehr sorgfältig in

der Auswahl der Rollen sein müssen. Nicht nur seine Eigenart wird er zu berücksichtigen haben, sondern auch die Verhältnisse an der betreffenden Bühne, und den Umstand, an wessen Stelle er tritt; er wird nicht gut thun, mit Rollen einzusetzen, in welchen der Vorgänger glänzt oder geglänzt hat; sondern womöglich dessen schwache Seiten auszunützen suchen. In jedem Fall ist aber ein solches Probegastspiel einer vierwöchentlichen Kündigung vorzuziehen, von welcher in dem Abschnitt „Engagement" noch die Rede sein wird.

Erweisen sich diese Art Gastspiele nützlich, so sind die Meinungen über die Virtuosengastspiele immer geteilt gewesen. Dem Publikum wird wohl mitunter ein großer Künstler vorgeführt, und auch den Kollegen kann er Anregung bringen; allein das erste wird in vielen Fällen durch eine geschickte Mache geblendet; ehe es dem Wandermimen in die Karten gucken kann, weilt er schon in anderen Mauern; und die Kollegen genießen den Vorteil, den ihnen etwa künstlerisch das Gastspiel bringt, auf Kosten des eigenen Ansehens. Die ausgesuchte, wohl vorbereitete, oft hundertmal vorgeführte Leistung des Gastes sticht gegen die durchschnittlichen Leistungen der Bühne in jedem Falle ab, namentlich am gleichen Abend, wo alles Licht auf den Gast fällt, und seine Umgebung für die Aufgaben, die ihr zufiel, nur geringe Zeit zur Vorbereitung hatte.

Auch verdirbt das Gastspielen den künstlerischen Charakter. Naturgemäß muß dem Gastspieler darum zu thun sein, hervorzustechen, sich unterordnen wird er verlernen. Gehört er keinem festen Ensemble an, so mag das noch angehen, seine Laufbahn als gastierender Virtuose

stellt keine andere Anforderung. Aber als Glied eines Kunstkörpers wird er, wenn auch die sonstigen schlechten Eigenschaften nicht zur Geltung kommen, nur nach Rollen streben, die hervorstechen; er wird nur jenen Aufgaben Interesse entgegenbringen, die seine Person in den Mittelpunkt stellen und sich somit zu Gastspielen verwerten lassen. Das Ueberwiegen der einzelnen Persönlichkeit wird der fortlaufenden Entwickelung des Ganzen nicht günstig sein; das zeigte sich am deutlichsten bei der Gründung des „Deutschen Theaters“.

Auch werden bei diesem Prinzip die Nebenrollen stets an die unbedeutenden Kräfte abgestoßen, und so fehlerhaft es sein mag, Rollen zweiten Grades an erste Darsteller zu geben, welche die Figur, wenn sie sich ihrer annehmen, stärker in den Vordergrund stellen, als es die Oekonomie des Ganzen verlangt; so notwendig es sich im Interesse der Perspektive und des Abstandes der Haupt- von den Nebenfiguren erweist, die zweiten Kräfte zu hegen und zu pflegen, so verlangt manche nicht gerade erste Rolle unbedingt die Kraft eines ersten Schauspielers. Auf die Art entstehen auch Kunstgebilde von seltener Feinheit, und Größen wie Döring und Laroche, die fast nie auf Gastspiele gingen und deren Repertoir sich nicht aus sogenannten Gastrollen zusammensetzte, haben eine Galerie solcher Figuren geschaffen. Eine Perle war der Friedensrichter Schaal des Laroche, nicht minder sein alter Capulet, der, ein hitziger Italiener, wie eine fauchige Katze an dem grimmen Tybalt emporsprang. Dabei so drollig und liebenswürdig, daß man trotzdem an seine Pantoffelbruderschaft glauben konnte, die sein Schweigen bei Tybalts

Leiche kennzeichnet, wo seine Frau dem Prinzen gegenüber allein das Wort führt.

Eins werden die Virtuosengastspiele immer darthun: die Macht der schauspielerischen Persönlichkeit. Der Reiz der Dichtung tritt in diesem Falle zurück und das Interesse an der schauspielerischen Leistung in den Vordergrund. Es hat nicht an Stimmen gefehlt, welche die Pflege der Persönlichkeit auf Kosten aller dagegen sprechenden Umstände verlangten. Sie berufen sich darauf, daß der Gipfel der Kunst nur in den großen Persönlichkeiten sich machtvoll darstellt und in ihnen die Kraft und Selbständigkeit der Schauspielkunst ihren glänzendsten Ausdruck findet. Im Ensemble kann auch die Mittelmäßigkeit zur Geltung kommen.

Das neue und stark belebte Interesse an der Litteratur und ihren Schöpfungen wird aber diesen virtuosen Gastspielen immer mehr an Boden entziehen, und die Schauspielkunst immer ausschließlicher in den Dienst der Dichtung stellen; das Einzelgastspiel ist heute schon nur mehr im Rahmen eines neuen Stückes von Interesse; so werden an die Stelle von Einzelgastspielen mehr und mehr die Gesamtgastspiele treten, die charaktervoll im Sinne der Kunst ein Ganzes bieten.

Engagement.

Das künstlerische Schaffensgebiet des Schauspielers ist in den vorhergehenden Abschnitten gewürdigt worden; es erübrigt noch, einen Blick auf die wirtschaftlichen Verhältnisse zu werfen. Irregeführt durch die enorm hohen Bezüge, die einzelnen bevorzugten Bühnenkünstlern zu teil werden, durch die verhältnismäßig hohen Gagen, welche die ersten hauptstädtischen Bühnen ihren Mitgliedern gewähren, ist man geneigt, den Beruf des Schauspielers für einen ungemein lohnenden und einträglichen zu halten. Das ist aber eine durchaus falsche Annahme. Nicht daß der Schauspieler im Durchschnitt schlechter bezahlt würde, wie der Angehörige eines anderen Berufs, aber die Zeit seines Erwerbs ist eine beschränkte; er kann in den meisten Fällen nur für sieben bis acht Monate auf ein sicheres Einkommen rechnen. Die übrige Zeit des Jahres liegt seine Thätigkeit entweder brach, oder sie findet an den Sommerbühnen eine im Verhältnis zur Anstrengung überaus geringe Besoldung.

Im ganzen Deutschen Reich mit Einschluß von Oesterreich giebt es ungefähr achtzehn bis zwanzig große Schauspielbühnen, die ihren Mitgliedern volle Jahresbezüge gewähren und werden in den Städten, wie Berlin, Wien, Dresden, München, Frankfurt a. M., Hamburg Gagen von 8 bis 15000 Mk. an die ersten Kräfte, in Leipzig, Hannover, Stuttgart, Wiesbaden 6 bis 10000 Mk. be-

willigt. Wohlgemerkt, es ist nur von Schauspielern die Rede und nicht von Sängern, die höher bezahlt werden. Dagegen erreichen auch an diesen Theatern die zweiten und mittleren Kräfte ein solches Einkommen nicht, nur etwa die Hälfte. Ueber den Betrag von fünfzehntausend geht nur ausnahmsweise eine Schauspielgage hinaus; in Berlin und Wien eher, wie anderswo, doch ist im allgemeinen eine Gage über zehntausend schon eine Seltenheit. Immerhin sind das glänzende Bezahlungen. Zu den oben angeführten zwanzig großen Schauspielbetrieben treten etwa noch acht bis zehn Hofbühnen, die ihre Mitglieder ebenso jahraus, jahrein bezahlen, Braunschweig, Kassel, Karlsruhe, Weimar, Schwerin, Coburg, Mannheim rc.; doch gehört an diesen Bühnen eine Schauspielgage von 7 bis 8000 Mk. zu den Ausnahmen und ist im Durchschnitt geringer. Auch Städte wie Köln, Bremen und Breslau bieten an ihren Theatern noch gute Besoldungen, doch schließt man dort schon keine Kontrakte für das ganze Jahr, sondern nur für die betreffende Spielzeit, also höchstens für acht Monate.

Insgesamt werden sich bei den sogenannten „ganzjährigen Theatern" ungefähr achthundert Stellungen ergeben, männliche und weibliche, die eine sorgenfreie sichere Existenz ermöglichen, gegenüber der mindestens zehnfachen Anzahl von Berufsangehörigen. An den übrigen Theatern werden je nach der Größe der Städte Monatsgagen von 200 bis 400 Mk. gezahlt, für den Helden, die erste Liebhaberin in besonderen Fällen mehr, doch dürfte eine monatliche Schauspielgage selten 500 Mk. übersteigen. Rechnet man durchschnittlich 400 Mk., die aber nur den bevorzugten

Fächern bewilligt werden, so giebt das eine — bei $7^1/_2$ Monate Saison, 15. September bis 1. Mai — Jahreseinnahme von 3000 Mk. Stadttheater wie Magdeburg, Düsseldorf, Danzig, Königsberg, Mainz u. s. w. haben fast alle nur eine Spielzeit von $7^1/_2$ Monaten; die kleineren Städte eine noch geringere. Bei 3000 Mk. Jahreseinnahme muß aber der Schauspieler auch noch seine Ausgaben für die Bühnentoilette bestreiten; hat das männliche Mitglied nur für moderne Garderobe aufzukommen, so wird von dem weiblichen Teil auch noch die vollständige Stellung der Kostüme aus allen Zeitaltern verlangt. (Ganzjährige Theater dagegen stellen auch den Damen die Kostüme.) Dabei muß der Schauspieler durch die häufige Veränderung in seinen Engagements kostspielige weite Reisen machen; es erwachsen ihm Auslagen für die Vermittlungsgebühren des Agenten (5 % des Einkommens), für Theater- und Fachzeitungen, somit kann rund ein Drittel seines Einkommens für Geschäftsunkosten in Anschlag gebracht werden. Mithin stellt sich das reine Einkommen eines sogenannten Provinzschauspielers, an den künstlerisch die mannigfaltigsten Ansprüche gestellt werden, nicht höher als auf 2000 Mk. Findet sich für ihn während der Sommersaison ein Engagement, so kann er höchstens, je nach dem Fach, auf eine Gage von 120—250 Mk. rechnen, doch ist die Dauer einer solchen Spielzeit gering, manchmal nur zwei Monate; dabei verringert die Reise hin und her mit Gepäck und Garderobe den ohnehin schmalen Gewinn.

Ist nun das Einkommen, wie zahlenmäßig nachgewiesen wird, ein geringes, so ist es noch dazu ein un-

sicheres. Nicht, daß Bankerotte das Bühnenmitglied um den wohlverdienten Lohn bringen, diese Fälle gehören zu den Seltenheiten, aber der im geschäftlichen Verkehr des Bühnenlebens übliche Kontrakt ist das Schmerzenskind des Schauspielers. Das ihm gewährleistete Recht besteht einzig in dem Anspruch auf seine Bezüge, dagegen wahrt der Unternehmer seine Rechte durch eine große Anzahl von Paragraphen. Freilich wird nur in den seltensten Fällen davon Gebrauch gemacht, namentlich was das dem Direktor zustehende Recht zur Verhängung von Strafen anbelangt. Auch spielen die Fährlichkeiten des Kontraktes fast gar keine Rolle, wo es sich um feste, langjährige Engagements handelt. In solchen Fällen brauchte meist kein anderer Passus da zu stehen, als die Vereinbarung in betreff der Gage. Die Direktion kennt das Mitglied, dieses wiederum ist vollkommen im klaren über den Kreis seiner Beschäftigung, und bei eintretenden Krankheiten übt die Direktion, selbst bei langer Dauer, Nachsicht, und denkt in den seltensten Fällen daran, von dem ihr zustehenden Recht der Gagekürzung u. s. w. Gebrauch zu machen.

Anders verhält es sich aber mit den Theaterangehörigen, die sich auf der Walze befinden, die jahraus, jahrein ihr Engagement wechseln; für sie hat der Kontrakt eine weitaus größere Bedeutung. Da ist vor allem ein Paragraph, der den schwärzesten Punkt in dem ganzen Instrument bildet, der Kündigungsparagraph. Die großen ganzjährigen Bühnen lassen bei Vakanzen die in Aussicht genommenen Vertreter gastieren, und schließen mit ihnen einen Kontrakt zunächst auf mindestens ein Jahr. Anders die Mehrzahl der Saisonbühnen. Sie engagieren das

Mitglied in den meisten Fällen ohne es zu kennen, auf Empfehlung hin, und behalten sich in den ersten vier Wochen eine vierzehntägige einseitige Kündigung vor. Der Schauspieler tritt seine Reise an in das neue Engagement; oft ist es eine sehr weite Reise, er kann in Zürich gewesen sein und geht nach Danzig. Sein ganzes Gepäck muß er mitnehmen, denn die Garderobe ist sein Handwerkszeug. Auch hat er, wie die Bestimmung der Kontrakte an den Saisonbühnen lautet, vier bis sechs Tage vor Beginn der Spielzeit unentgeltlich an den Vorproben teilzunehmen; welche Auslagen erwachsen ihm an Reise-, Hotel- und sonstigen Kosten, ehe der Tag herankommt, wo er anfängt zu verdienen! Nun stehen ihm aber noch qualvolle Wochen bevor. An jedem Tage des ersten Engagementsmonats kann ihn der Direktor kündigen; dem steht ganz allein das Ermessen über die künstlerischen Fähigkeiten des Mitgliedes zu. Gegen diese Kündigung gewährt ihm der Kontrakt keinerlei rechtlichen Einspruch. Mitunter hat aber auch eine Direktion sich eine größere Anzahl von Mitgliedern engagiert, als sie behalten und brauchen kann; etliche müssen über die Klinge springen. Nun stelle man sich die Lage eines so gekündigten Mitgliedes vor. Es ist mit seinem Hab und Gut nach der fremden Stadt gereist, hat drei bis vier Wochen dort gelebt, erhält aber nur für zwei bis drei Wochen seine Bezahlung und keine Entschädigung. Außerdem ist es fraglich, ob es überhaupt noch eine andere Stellung bekommt. Im günstigsten Fall muß es seine Ansprüche ermäßigen, muß mit einem geringeren Engagement vorlieb nehmen; außerdem haftet auf ihm der

moralische Makel, gekündigt, fortgeschickt worden zu sein. Das lebhafte Schauspielernaturell empfindet einen solchen Vorgang als künstlerische Schmach und der Betreffende kann dadurch jahrelang um sein Selbstvertrauen, um seine Zuversicht gebracht werden; er wird zaghaft und um die frische, fröhliche Wirkung seines Talentes ist es geschehen.

Freilich wird sich nicht ohne weiteres sagen lassen, daß diese Kündigungen immer zu Unrecht erfolgen, bei der großen Anzahl von Berufsangehörigen giebt es nicht allzuviel wirklich gute Schauspieler, außerdem wird oft ein sicherer zuverlässiger Routinier gebraucht, wo ein selbst noch so talentvoller Anfänger den Posten nicht auszufüllen vermag. In allen Fällen muß man aber von dem Unternehmer verlangen, sich seine Leute anzusehen, sich über ihre Qualitäten zu vergewissern, oder wenn er es unterließ, auch den Schaden zu tragen. Ohne die geringste Entschädigung für die geleisteten Auslagen und den Verdienstentgang, ein Mitglied, selbst wenn es nicht brauchbar ist, auf die Straße zu setzen, ist ein himmelschreiendes Unrecht, das durch die Kontrakte der Saisonbühnen rechtlich verbürgt und verprüft wird. Es darf nicht verschwiegen bleiben, daß es humane Direktoren giebt, die, obgleich es ihnen zusteht, doch keinen Gebrauch von diesem Recht machen.

Der Unbefangene wird die Frage aufwerfen, wie es denn kommt, daß solche Zustände Bestand haben und die Schauspieler sich nicht aus eigener Kraft aus so unwürdigen Rechtsverhältnissen befreien können. Das ist aber leichter gesagt, als gethan. Nicht daß es den Bühnenmitgliedern an dem Gefühl der Zusammengehörigkeit fehlt, das haben

sie durch Gründung ihrer Genossenschaft bewiesen; schrieb doch Eduard Devrient im letzten Bande seiner Geschichte der Schauspielkunst: „Nur ein allgemeiner deutscher Theaterfond, wie ihn Eckhoff im Sinne hatte, könnte Hilfe bringen; wie aber kann ein solches Institut in unseren jetzigen gänzlich unorganisierten und zerfahrenen Theaterzuständen dauerhaft errichtet werden?"

Heute besteht die Genossenschaft als Pensionsanstalt; hat ein Vermögen von sechs Millionen Mark und unterhält tausend Pensionäre.

Was aber die rechtlichen Verhältnisse anbelangt, so blieb die Genossenschaft machtlos; sie vermochte nur moralisch durch die Kraft ihres erworbenen Ansehens zu wirken. Die Verhältnisse sind im einzelnen wie im ganzen zu verschieden, zu ungleich. Ein Zusammenhalten ist bei völlig gleichen Interessen leicht zu erzielen, doch gehen hier die Interessen vielfach auseinander, werden die allgemeinen von den persönlichen durchkreuzt. Die Musiker eines Orchesters können gemeinsam handeln, ohne daß der Einzelne einen Schaden befürchten müßte; jeder sitzt an seinem bestimmten Pult, und dem Fagottbläser wird es nicht einfallen wollen, die erste Geige spielen zu wollen. In dem Körper eines Schauspielpersonals will jeder die erste Geige spielen, die Reibungen in sich sind naturgemäß und um der künstlerischen Versumpfung zu entgehen, ist ein Widerspiel der Rivalitäten sogar notwendig. Im Vordergrund können immer nur wenige stehen; der Nutzen, der Erfolg des Einen wird, persönlich genommen, zum Nachteil des Anderen. Aber auch die Bühnen selbst und die Interessen der ihnen angehörenden Mitglieder sind grundverschieden. Die ganz-

jährigen Theater mit ihren fortlaufenden Kontrakten, Zusicherung von Pensionen, Weiterzahlung der Gage in Krankheitsfällen u. s. w., bieten sozial gar keine Uebelstände dar, im Gegenteil befinden sich ihre Mitglieder in bevorzugten Stellungen. Bei vollem Gagenbezug haben sie ausreichende Ferien, wie sie für die gehirnanstrengende Thätigkeit des Schauspielers notwendig sind. Freilich gewähren die Direktoren der Stadttheater selbst in den großen Städten noch längere Ferien, vier Monate und darüber, aber trotz oft fortlaufender Kontrakte ohne jede Bezüge. Der Direktor schließt einfach in den schlechten Geschäftsmonaten, beim ersten warmen Sonnenstrahl das Haus und die Städte, die das Theater zu vergeben haben, sind damit einverstanden. Kurze Ferien sind Erholung, aber allzulange schaffen die Qual des Müßigganges, ganz abgesehen von der materiellen Seite. Die Bühnenmitglieder, die von einem Engagement zum andern wandern, greifen begierig nach einem ihnen vorteilhaft dünkenden Engagement und unterschreiben den Kontrakt, ohne sich gegen die Kündigungsbedingung wehren zu können, sonst schnappt ihnen ein anderer die Stelle weg.

Von den gesicherten Existenzen kann verlangt werden, daß sie für das Interesse ihrer minder gut gestellten Berufsgenossen wehrhaft eintreten und geschieht das in Wort und Schrift von vielen Seiten unentwegt. Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß es sich eben um privatrechtliche Abmachungen handelt, die kein Dritter in irgend welcher Weise beeinflussen, noch verhindern, noch verallgemeinern kann. Wie die Bühnenmitglieder zum Schutz ihrer Interessen die Genossenschaft gebildet haben,

so besteht für die Direktoren eine Vereinigung in dem Bühnen-Kartellverein. Allein die Verschiedenheit der Interessen unter den Bühnenmitgliedern macht sich auch in der Vereinigung der Direktoren geltend, da Bühnen, die mit landesherrlicher Subvention ausgestattet sind, Residenz-, große, mittlere und kleinere Stadttheater in dem künstlerischen Betrieb durchaus verschiedenen Anforderungen unterworfen sind. So haben sowohl Leiter als Mitglieder, Genossenschaft wie Bühnenverein die Erkenntnis gewonnen, daß nur durch Schaffung eines Theatergesetzes den Uebelständen abgeholfen werden kann, und ist man an beiden Stellen eben gemeinsam am Werk, an die Regierung heranzutreten und ihr Vorschläge zu machen. Wie sie freilich sich dazu stellen wird, bleibt abzuwarten; denn durch Schaffung des neuen bürgerlichen Gesetzbuches glaubt man die Rechtsverhältnisse für alle Fälle klargelegt zu haben. Aber neben der rechtlichen hat das Theatergetriebe auch noch eine kulturelle Seite. Nach und nach wird an den leitenden Stellen die Einsicht Platz greifen, welch' wichtiger Faktor das Theater im modernen Kulturleben bildet, und der Staat wird früher oder später das Theater doch unter seinen besonderen Schutz und Aufsicht nehmen müssen, ja er wird sich dieses mächtigen Kulturhebels bemächtigen. Dichter und Autoren stehen einer solchen Idee der Verstaatlichung nicht günstig gegenüber, denn sie fürchten eine Einschränkung der dichterischen Freiheit; dagegen bildet sie für Schauspieler und Theaterangehörige in der größten Mehrzahl das Ziel ihrer Sehnsucht.

Was schon 1848 durch den preußischen Kultusminister Ladenburg Aussicht auf Verwirklichung hatte, wird neuer-

dings angestrebt werden: die Stellung der Bühne unter das Kultusministerium und die mittlerweile fortgeschrittenere soziale Gesetzgebung wird einen solchen Plan auf die Dauer nicht abweisen können; erst mit Errichtung von staatlichen dramatischen Kunstschulen und Stellung unter das Kultusministerium wird die Bühnenkunst ihren Schwesterkünsten gleich gestellt sein und der Schauspieler, nicht bloß der Hof- und bevorzugte Residenzschauspieler, seine vom Geschäftsbetrieb unbeeinflußte bürgerliche Stellung finden.

Verhältnis zur Kritik.

Es kann selbstverständlich nicht die Aufgabe dieses Buches sein, Kritik an der Kritik zu üben, nur das Verhalten des Schauspielers ihr gegenüber mag in Anschlag kommen. Der Schauspieler ist in Betreff der Kritik, die an seiner Leistung geübt wird, empfindlicher als jeder andere Künstler und das hat seinen natürlichen Grund. Einmal steht seine Person mit im Dienst des Kunstwerks und ist die Eigenliebe stärker beteiligt, das andere Mal hat er von seinem Werk noch nicht den nötigen Abstand gewonnen, kann noch nicht die notwendige Objektivität aufbringen, wenn er Kritik erfährt. Jeder andere Künstler sieht seine Schöpfung abgeschlossen vor sich, ehe er sie der Oeffentlichkeit überliefert; er hat sich von seinem Kunstwerk bereits losgelöst. Der Schauspieler ist sozusagen noch warm vom Schaffen, wenn ihm am nächsten Morgen das Zeitungsblatt in die Hände fällt; darum wird es erklärlich, daß der Schauspieler in den meisten Fällen einer tadelnden Kritik gegenüber das Gefühl des erlittenen Unrechts hat. Das Gefühl kann sich noch verstärken durch die Beurteilung, welche die Leistungen der übrigen Mitspieler erfährt. Von diesen hat der Schauspieler ein Bild, von seiner eigenen Schöpfung nicht. Neid und Rivalität ganz außer acht gelassen, kann er mit der Beurteilung nicht übereinstimmen und wird in diesem Falle falsche Schlüsse ziehen. So wird die Kritik, die ihm gerade so notwendig

wäre, weil er selbst seine Leistung nicht sieht, auf ihn nicht immer den günstigen Einfluß ausüben, den sie sollte, weil Verbitterung ihm oft ihre Wahrhaftigkeit in Zweifel ziehen läßt.

Diese aus der Natur der Sache entspringende Empfindlichkeit des Schauspielers hat bekanntlich schon Lessing veranlaßt, auf die kritische Beurteilung der darstellerischen Leistungen zu verzichten, und das war tief bedauerlich; denn Lessing hätte die Gesetze der Kunst gewiß in allen ihren Teilen in seiner Dramaturgie festgesetzt.

Auch heute widerfährt aus diesen und anderen Gründen der darstellerischen Leistung selten die eingehende Würdigung, wie sie dem Dichter zu teil wird, und so ist auch der Schauspieler nicht oft in der Lage, die Ursachen einzusehen, warum er etwas nicht getroffen hat; meistens muß er sich mit dem Konstatieren der Thatsache begnügen, und selber auf die Suche gehen. Genau genommen ist der eigentliche Kritiker des Schauspielers der Spielleiter, der Regisseur, der die Technik der Kunst beherrscht, auf die Einzelheiten einzugehen vermag, und in der Anleitung seine vornehmste Aufgabe finden muß.

Er ist auch in der Lage, das gesamte Schaffen des einzelnen Schauspielers kritisch zu beeinflussen; der öffentliche Kritiker wird sich meist nur an die eine eben zur Besprechung vorgeführte Leistung halten können.

Neben dem künstlerischen tritt noch ein anderes Moment in die Erscheinung: Der Erwerb. Es läßt sich nicht leugnen, daß dieses Moment vielfach sogar zu stark in die Erscheinung tritt. Allein zu rechnen hat mit ihm jeder Künstler, ob groß, ob klein. Der Kredit eines Schau-

spielers ist von der Beurteilung abhängig, die er öffentlich erfährt; steigt sein Kredit, so festigt sich seine Stellung, vergrößert sich sein Wirkungskreis und mit ihm zumeist seine — Einnahme.

So kann der Schauspieler sich durch eine ablehnende Kritik doppelt geschädigt glauben. Im allgemeinen ist er zwar geneigt, die Wirkung zu überschätzen. Nicht das lebhafte Naturell, die bewegliche Phantasie allein wird ihn dazu veranlassen, er wird auch das über ihn gedruckte Wort stets in gesperrter Schrift lesen und bedenkt nicht, daß so manches andere Auge lose und achtlos darüber hinwegsieht. Ihm wird sich der Wortlaut scharf ins Gedächtnis prägen, hundert andere Leser haben ihn im Handumdrehen vergessen. Für sie wird das heute geschriebene Blatt ein Blatt im Winde sein, das der nächste Augenblick verweht und der Wirbel von neuen Eindrücken verwischt jede Spur. Schließlich hat der darstellende Künstler sogar eines voraus: den stets erneuten Appell an sein Publikum, das sein eigentlicher Kunstrichter ist. Nachteilige und ungünstige Besprechungen können es zum Teil voreingenommen machen, dennoch hat es der Darsteller in der Hand, durch die Kraft seines Spieles auch die Widerstrebenden mit fortzureißen und zu überzeugen. Schließlich wird er auch auf dem Standpunkt Lessings stehen, und ihn das Lob nur dann wirklich freuen, wenn der Kritiker auch das Herz und Verständnis hat, streng zu tadeln; und hat etwa gar sein Selbstvertrauen gelitten, so muß er es wieder aufrichten. Vermutet er in dem Kritiker einen Feind — eine Annahme, die oft fälschlich Boden gewinnt — so mag er sich mit Schiller trösten:

„Auch der Feind kann mir nützen, zeigt mir der Freund was ich kann, lehrt mich der Feind, was ich soll." — Der Einfluß, den die Kritik ausübt, vermag, in Hinsicht auf die öffentliche Meinung, aus keinem schlechten Schauspieler einen guten zu machen und umgekehrt. Auf die Dauer wenigstens nicht, selbst wenn sie es wollte. Weit stärker wird ihr Gewicht in die Waage fallen, wenn des Urteils Zünglein schwankt. Dann kann es zum Vernichtungsurteil werden. Auch wird die Kritik in jenen Blättern an Bedeutung gewinnen, die weit über das Gebiet der betreffenden Stadt hinaus ihren Leserkreis haben, wo der Leser gegebenenfalls niemals der Zuschauer werden kann.

Aber alle diese Umstände wohl erwogen, wird der Schauspieler nicht umhin können, seine mehr oder minder berechtigte Empfindlichkeit zu unterdrücken, und sich gegen den Tadel mit Einsicht und Selbstüberwindung zu wappnen. Ganz fehlerhaft würde es sein, einer Kritik öffentlich zu begegnen. Man fordert nur eine Gegenerklärung heraus, die schließlich doch das letzte Wort behält. Was in der ursprünglichen Kritik dem Zehnten nicht auffiel, geht nun infolge der entfesselten Kontroverse von Mund zu Mund.

Ein Vorurteil besteht in Schauspielerkreisen, durch Sympathie, die man für die eigene Persönlichkeit erweckt, eine günstigere Beurteilung seiner Darstellung zu finden. Ganz ohne jeden Grund ist dieses Vorurteil nicht; es leuchtet ein, daß jemand, der eine bestimmte Person kennt und schätzt, eine Leistung eher genehm findet, die von der ihm geschätzten und darum sympathischen Person geboten wird, die ja an und für sich schon ein Teil der Leistung ist.

Dem gegenüber steht freilich das Wort vom guten Menschen und schlechten Musikanten. Der Tadel wird schon aus gesellschaftlichen Rücksichten an Schärfe verlieren, wenn Künstler und Kritiker miteinander verkehren, oft aber auch das Lob an Eindringlichkeit. Es ist darum dem Kritiker nicht zu verübeln, wenn er Künstlerbekanntschaften ausweicht, obzwar von ihm nicht zu verlangen ist, was Holtei von ihm verlangte, „er müsse einsam wie ein Scharfrichter leben".

Das Streben, den Kritiker persönlich kennen zu lernen, findet seinen Ausdruck in den bisher üblichen „Antrittsbesuchen", die der Schauspieler in den Redaktionen zu machen sich für bemüssigt hält. Aus eigenem Antrieb aber sucht die Korporation durch eine genossenschaftliche Kundgebung diesen Brauch abzuschaffen und findet von der gesamten Presse in diesem Bestreben rückhaltlose Zustimmung.

Es war nur bisher davon die Rede, wie Tadel auf den Schauspieler wirkt und wie er sich dagegen zu verhalten habe. Und das Lob? wird mancher fragen; es feuert ihn an, es erhebt ihn, aber es kann auch leicht gefährlich für ihn werden. Der Tadel schärft seine Kraft, das Lob kann sie abstumpfen. In jedem Falle werden die Meisten auf dem Standpunkt Dingelstedts stehen, der da sagte: „Sie glauben garnicht, wie viel Lob ich vertragen kann und wie wenig Tadel!"

Druck von Wilhelm Baensch in Dresden.

(A 36.) B—



